

UQÀM
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'APPROPRIATION DE L'ART GREC
DANS LES ÉCRITS DE J.-J. WINCKELMANN

THÈSE
PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

CORINNE STREICHER

AVRIL 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

« Le mystère de l'art grec
constituait le cœur de l'héritage de Winckelmann. »

Alain Schnapp, *La conquête du passé.
Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993, p. 321.



Éros à l'arc en marbre, copie romaine d'après un bronze de Lysippe,
300 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre.
Source : *Éros Grec. Amour des Dieux et des Hommes*,
Athènes, Éditions du Ministère de la Culture de Grèce, 1989, p. 55.

REMERCIEMENTS

Au moment d'écrire ces remerciements, je ne peux que ressentir une profonde gratitude envers tous ceux qui m'ont soutenue et encouragée.

Toute ma gratitude va droit à Jean-Philippe Uzel qui a su diriger avec patience ce travail, à qui j'exprime ma profonde reconnaissance, pour tout ce qu'il m'a offert comme outils pour acquérir une expérience tout à fait unique de recherches et de réflexion. Je pense à tous ceux qui m'ont nourri de leur savoir, de leur enseignement, de leurs conseils, mais surtout de leur écoute généreuse. L'idée de revenir vers Winckelmann a lentement germé à la suite d'interminables discussions.

Que soient ici vivement remerciés Christian Dietsch qui m'a fait l'amitié de s'intéresser à mes travaux et de relire ce texte malgré les vicissitudes de mon écriture. Merci à Myriam Chautard pour la mise en forme de ce travail. Merci aux organismes suivants qui m'ont permis de mener à bien cette thèse par le financement offert. À commencer par le Département d'histoire de l'art de l'UQAM (2003-2004), le CELAT (2003) et le CRSH (2004-2007).

Si cette thèse reste le produit de grandes émotions et de vraies rencontres, sa rédaction a aussi été scellée par la mort de mon mari le 13 juin 2007. C'est à lui que je dédie ce travail. Je ne pourrais exprimer ici ce qui lui revient, lui qui a su accepter de me partager si longtemps et jusqu'à la fin avec Winckelmann et ses statues. Son amour ne m'apparaît pas seulement comme l'élément le plus important de la réalisation de ce travail, mais ses encouragements inconditionnels ont représenté la seule force capable d'affronter la mort elle-même.

Enfin, je remercie Winckelmann au-delà du temps et de l'espace à qui je dois l'origine de cette réflexion et c'est avec ce travail que je réponds à certains historiens qui se pose encore aujourd'hui la question des raisons qui pourraient nous ramener vers ses traces¹ ? À quoi bon lire des auteurs qui nous parlent de temps, de lieux et d'espérances qui ne sont plus ? Pour rêver quelques heures, diront certains ... Mais le rêve est ici l'envers de la raison, comme le corps la doublure de l'âme. Nous devons admettre qu'au-delà de l'intérêt suscité par Winckelmann, se trouve le plus libre et le plus inventif de nos modernes.

¹ Cette partie répond à la question en particulier de Jolanta Bialostocka : « Qui éprouve encore aujourd'hui le besoin de discuter Winckelmann ? » Id., « Préface », in *Laocoon, Revue Germanique Internationale*, N. 19, 2003, p. 24.

Constaté qu'il n'y a pas de façon sûre d'écrire l'histoire de l'art et que nous soyons condamnés à douter devant l'objet artistique est un aveu. Il est inutile de chercher à cerner Winckelmann à tout prix, la réception historique passée nous l'a montré. Alors il a simplement fallu déplacer des certitudes, revenir vers ces multiples couches référentielles, qu'elles soient en partie mythiques n'y a rien changé. Les mythes à l'image des roches se tassent sous le poids du temps. Il est vain de vouloir les détruire, il faut davantage les relire attentivement pour mieux les comprendre. Comprendre la fonction qu'ils ont eue et la fonction qu'ils ont encore.

RÉSUMÉ

Cette thèse en histoire de l'art propose une relecture anthropologique des deux principaux écrits de J.-J. Winckelmann (1717-1768), *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755) et *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1764). Elle cherche à déplacer les centres de gravité théoriques (le beau, l'imitation, le sublime, « la grandeur sereine »...) retenus par l'historiographie classique afin de mettre en évidence les finalités imaginaires de l'entreprise winckelmanienne. Celles-ci vont transformer l'art grec en objet de désir et le soumettre à une double appropriation : l'appropriation du corps charnel de l'éphèbe grec et l'appropriation d'une culture antique offrant à la *Kultur* allemande la possibilité de rivaliser avec la civilisation française. Si l'*Apollon du Belvédère* vérifie le désir d'un corps fantasmé, le *Laocoon* devient le manifeste d'un désir de « culture ».

Il s'agira de montrer que ces visées imaginaires de Winckelmann ne relèvent pas du seul désir idiosyncrasique. Non seulement elles mettent en forme les attentes de toute une génération (celle de Herder, Lessing, Goethe...) mais en plus elle convoque cette science propre au XVIII^e siècle, que l'on appelle déjà l'*anthropologie*, qui prétend étudier l'être humain aussi bien dans ses aspects physiques (anatomie, pathologie, physiologie...) que culturels (l'histoire des origines, la climatologie, la philosophie politique...). Ainsi les références scientifiques s'engouffrent dans la description de la nudité des corps, dans laquelle Winckelmann fait palpiter les chairs de marbre, relève les mutilations, les points délicieux ou obscènes dans un regard à la fois clinique et amoureux. De même, son exploration de la Grèce antique, qui vise la fondation d'une mémoire culturelle, mêle étroitement un sentiment de tragique et une érudition d'archéologue et d'antiquaire sans pareil.

Au-delà du corpus winckelmannien, cette relecture pose des questions à la pratique de l'« anthropologie visuelle » (A. Warburg, G. Didi-Huberman, H. Belting ...) qui tout en prétendant renouveler en profondeur les objets et les méthodes de l'histoire de l'art classique laisse intact le fondateur de la discipline et sa définition apollinienne de l'art grec. Il s'agira pour nous, au contraire, de montrer qu'un métissage de contenus traverse de part en part les écrits de Winckelmann et se trouve au fondement de son esthétique. Sa conception du temps et de l'histoire, par exemple, à mille lieux de la thèse humaniste de l'*historia magistra*, est hantée par le deuil d'un « passé antique mort à tout jamais » et ne cesse de différer le présent d'avec lui-même. Cette lecture mélancolique de l'antiquité, qui multiplie les représentations spectrales, offre une réconciliation inattendue entre l'histoire de l'art et l'anthropologie visuelle.

Mots-clé : Winckelmann – art – histoire – historiographie – anthropologie – antiquité – Grèce – visuel.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	p. III
RÉSUMÉ.....	p. V
TABLE DES MATIÈRES.....	p. VII

INTRODUCTION.....	p. I
-------------------	------

PARTIE I

DE LA CONCEPTION CLASSIQUE AU DÉPLOIEMENT ANTHROPOLOGIQUE DES ÉCRITS DE WINCKELMANN

INTRODUCTION.....	p. 23
-------------------	-------

1 LA REPRÉSENTATION DE L'ART GREC : LES <i>GEDANKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG</i> ET LA <i>GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTHUMS</i>.....	p. 31
--	--------------

1.1 Son organon théorique : les <i>Gedanken über die Nachahmung</i>	p. 35
1.1.1 Les fondements théoriques de la conception classique de l'art Grec : l'imitation.....	p. 40
1.1.2 La notion de l'imitation : un principe moral autant que plastique.....	p. 46
1.1.3 <i>Laocoon</i> , exemplum doloris pour la « calme grandeur ».....	p. 48

1.2 Le grand récit de Winckelmann : La <i>Geschichte der Kunst des Alterthums</i>	p. 56
1.2.1 Le Beau idéal.....	p. 60
1.2.2 Le style : une conception d'un temps cyclique.....	p. 63
1.2.3 Un cas exemplaire : L' <i>Apollon du Belvédère</i>	p. 68

2 LES FONDEMENTS HISTORIQUES DE LA CONCEPTION CLASSIQUE DE L'ART GREC : LE NÉOCLASSICISME.....	p. 72
---	--------------

2.1 Le néoclassicisme : les malices du signifiant.	p. 74
2.1.1 Histoire d'un mot pour une histoire de l'art. Néoclassicisme : une idéologie du mot à la quête d'une spécificité.....	p. 76
2.1.2 Un espace sémantique pour une représentation hybride.....	p. 80

2.2 La réception néoclassique et l'instrumentalisation de Winckelmann.....	p. 83
2.2.1 Les <i>Gedanken</i> : l'esprit d'une époque.....	p. 85
2.2.2 La <i>Geschichte</i> : le débat avec les Lumières.....	p. 89
2.2.3 Une double réception.....	p. 92
3 LA QUESTION « ANTHROPOLOGIQUE » DANS LES ÉNONCÉS CONTEMPORAINS DE WINCKELMANN : DE L'ANTHROPOLOGIE COMME OBJET HISTORIQUE À L'ANTHROPOLOGIE COMME MÉTHODE.....	p. 97
3.1 L'anthropologie comme objet historique.....	p. 101
3.1.1 À la suite des écrits de Décultot.	p. 107
3.1.2 Un regard anthropologique propre au XVIII ^e siècle.....	p. 112
3.2 L'anthropologie comme méthode.....	p. 117
3.2.1 Winckelmann : le contre-modèle d'Aby Warburg.....	p. 120
3.2.2 Winckelmann selon Georges Didi-Huberman et Hans Belting.....	p. 127
4 UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DES ECRITS DE WINCKELMANN.....	p. 135
4.1 L'absence de l'objet.....	p. 139
4.1.1 Une représentation imaginaire de l'art grec.....	p. 145
4.1.2 Une contrainte structurale pour la genèse de l'histoire de l'art.....	p. 150
4.2 L'ordre du désir de Winckelmann.....	p. 154
4.2.1 L'imitation et sa contre-partie anthropologique : une appropriation.....	p. 161
4.2.2 Une double appropriation historique et artistique.....	p. 166
SYNTHÈSE DE LA PARTIE I	
Comment ouvrir la voie pour une relecture anthropologique de Winckelmann.....	p. 178

PARTIE II

L'IMAGE DE L'ART GREC EST UNE APPROPRIATION DU CORPS

INTRODUCTION	p. 187
2.1 UNE RECEPTION GENDER	p. 197
2.1.1 Dramaturgie du corps face à une interprétation du corps idéal chez Winckelmann.....	p. 207
2.1.1.1 Le corps : un débat entre classicisme et obscénité.....	p. 211
2.1.2 Le style est une question de corps.....	p. 216
2.1.2.1 Corps grec et homosexualité.....	p. 220
2.1.2.2 Le refoulé esthétique du corps chez Winckelmann.....	p. 225

2.1.3	Le corps selon Winckelmann : un travail d'élaboration théorique.....	p. 229
2.1.3.1	Une relecture critique du passé : les codes et la désignation d'interdits et de contre-modèles.....	p. 236
2.2	L'APPROPRIATION DU CORPS PAR WINCKELMANN : POUR UNE REPRÉSENTATION DE L'ART GREC.....	p. 241
2.2.1	L'anatomie pour une image du corps.....	p. 245
2.2.2	La mise en scène artistique de l'anatomie.....	p. 249
2.2.2.1	Association du détail scientifique et d'un contexte artistique.....	p. 253
2.2.3	Une pratique du détail.....	p. 258
2.2.3.1	Le détail ouvre sur l'image érotique du corps.....	p. 263
2.2.4	Le <i>Beau</i> et la désignation des parties honteuses (<i>daïmon</i>).....	p. 265
2.3	LE CORPS COMME INCORPORATION DE L'ART GREC CHEZ WINCKELMANN.....	p. 270
2.3.1	Histoire de corps pour une histoire de l'art.....	p. 273
2.3.1.1	La notion de grâce : un prétexte esthétique pour une fiction amoureuse.....	p. 278
2.3.1.2	La notion de sublime : l'image du cri et de l'extase.....	p. 280
2.3.2	Une rhétorique du corps qui s'inscrit dans une mutation esthétique.....	p. 285
2.3.2.1	Une nudité masculine face au nu académique.....	p. 288
2.3.3	Le corps partie prenante du discours anthropologique au XVIII ^e siècle.....	p. 290
2.3.3.1	Le goût des anomalies : l'exploration des contrepoints de laideur.....	p. 296
2.3.3.2	L'appropriation du corps classique en rupture avec la tradition.....	p. 298
SYNTHÈSE DE LA PARTIE II		
	La représentation de l'art Grec chez Winckelmann est une appropriation du corps du jeune éphèbe Grec.....	p. 301

PARTIE III

L'APPROPRIATION DE LA CULTURE GRECQUE PAR WINCKELMANN

INTRODUCTION.....	p. 307
La mort de Winckelmann, une allégorie pour l'Allemagne.....	p. 319
3.1 L'APPROPRIATION DE LA GRÈCE ANTIQUE.....	p. 324
3.1.1 Une appropriation du passé antique par le regard esthétique de Winckelmann : « l'œil grec ».....	p. 328
3.1.2 Les termes de la rencontre : Rome, une transversalité temporelle.....	p. 334

3.1.2.1 Une <i>Geschichte</i> écrite à Rome : une transversalité spatiale pour une double origine.....	p. 340
3.1.2.2 Une conciliation entre le Nord et le Sud.	p. 345
3.1.3 La Grèce de Winckelmann : une image onirique pour une culture allemande.....	p. 347
3.1.3.1 Une topique conventionnelle de la beauté : la perfection du blanc pour un art classique.....	p. 350
3.1.4 Winckelmann face aux Lumières.....	p. 354
3.1.4.1 Un destin intellectuel. Une figure bicéphale : l'esprit néoclassique entre les lettres et les sciences.....	p. 356
3.1.4.2 Winckelmann, fidélité aux Lumières ?	p. 360
3.2 LA GRÈCE DU CLASSICISME ALLEMAND.....	p. 362
3.2.1 Le classicisme de Winckelmann : pour un <i>Klassizismus</i>	p. 367
3.2.1.1 La traduction : un horizon d'attente classique pour l'origine d'une discipline.....	p. 370
3.2.1.2 La traduction : la fécondité de la pensée germanique.....	p. 372
3.2.1.3 Une notion classique pour un <i>Klassizismus</i> : un motif, la <i>Nachahmung</i>	p. 374
3.2.2 La vision de la Grèce de Winckelmann devient la parfaite correspondance plastique de l'aspiration des intellectuels allemands.	p. 380
3.2.2.1 Une quête identitaire.....	p. 383
3.2.2.2 La nostalgie (<i>Sehnsucht</i>) des origines pour une incursion sémantique.....	p. 387
3.2.2.3 L'origine (<i>Urbild</i>)	p. 390
3.2.3 Le classicisme allemand et Winckelmann à la croisée d'une science historique et d'une théorie esthétique romantique.....	p. 393
3.2.3.1 Winckelmann et l'historiographie allemande de son temps.....	p. 399
3.2.3.2 Un motif : le regard de l' <i>Apollon</i> comme origine d'une sacralisation de l'art...	p. 402
3.3 L'APPROPRIATION DE WINCKELMANN EN ALLEMAGNE.....	p. 407
3.3.1 Une tripartition pour une politisation de l'esthétique.....	p. 410
3.3.2 L'usage politique et historique.....	p. 417
3.3.2.1. Le <i>Tombeau de Winckelmann</i> : un hommage ambigu.....	p. 425
3.3.3 L'usage esthétique de Goethe.....	p. 432
3.3.4 Un motif : <i>Laocoon</i> . Un dialogue entre Winckelmann, Goethe et Lessing.....	p. 436
3.3.4.1. Un motif : Lessing et <i>Laocoon</i>	p. 443
3.3.4.2 <i>Laocoon</i> entre deux traditions. <i>Laocoon</i> dans la réception de la <i>Klassik</i> allemande.....	p. 446

SYNTHÈSE DE LA PARTIE III

L'image classique chez Winckelmann est une image métissée : celle d'une double appropriation du corps et de la culture grecs pour une identité allemande..... p. 451

CONCLUSION..... p. 455

ANNEXES p. 480

LISTE DES FIGURES..... p. 483

BIBLIOGRAPHIE.... p. 488

INTRODUCTION

Le spectre classique de Winckelmann (1717-1768), père fondateur de la discipline, hante l'histoire de l'art. Il apparaît comme une figure volontairement désincarnée associée aux statues de l'*Apollon du Belvédère* ou de *Laocoon*. Pourtant Winckelmann est l'une des figures les plus connues de l'Allemagne historique, philologique et artistique du XVIII^e siècle. L'historien est ordinairement associé à une esthétique néoclassique, mais sa figure, mystique et idéale cache en vérité bien des tensions et des contradictions. Son destin fulgurant est borné par une carrière de douze années, entre la publication du récit historique de l'art en Allemagne et sa mort brutale à Trieste. Prompt à susciter l'exaltation lyrique d'un critique moderne qui débute par ses mots : « Les Grecs disaient de certaines images des dieux, antiques et vénérables, qu'elles étaient tombées du ciel : ils voulaient indiquer par là qu'elles étaient absolument uniques en leur genre et inexplicables dans leur origine. On serait presque tenté d'en dire autant de Winckelmann¹. »

Le paradigme grec qu'il fonde au siècle des Lumières sera défini par cette formule ciselée, sculpturale et minérale : « une noble simplicité et une grandeur tranquille », (*stille Grösse, edle Einfalt*²). Elle est le fondement esthétique du système historique de Winckelmann auquel on associe traditionnellement l'esthétique de la beauté idéale, et reconduit depuis plus de deux siècles une conception classique de l'art. C'est avec un essai matriciel, les

¹ Adolphe Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Hachette, 1904, chapitre VI, pp. 324-329.

² Cf. Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduction de Marianne Charrière), *Gedanken über die Nachahmung des Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben und Erläuterung (1755)*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1991.

Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la sculpture et la peinture (Gedanken, 1755) que Winckelmann sera défini comme l'inventeur d'un paradigme nouveau, celui de la Grèce antique. Quelques années plus tard, l'historien entreprend à Rome l'écriture de *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité*. La problématique historique que soulèvent ses écrits reste associée à deux mythes fondateurs : d'un point de vue esthétique, l'idéal de beauté antique fonde le mythe de l'origine de l'art. D'un point de vue épistémologique, Winckelmann inscrit l'art antique dans une évolution stylistique, faisant du temps cyclique le mouvement de l'art.³ Sur un plan historiographique, le schéma général du projet situe une classification des œuvres antiques.⁴ L'incarnation de cette beauté c'est le corps de l'*Apollon du Belvédère*, elle va engager tout le néoclassicisme. Ce corps dépouillé de toute identité sexuelle, beauté désincarnée, dépourvue des affects propres au drame du désir va constituer le socle pour une véritable religion de l'art. Si son articulation passe par la souscription à la norme idéale, l'axe crucial de sa représentation restera le concept classique de l'imitation des Anciens : « L'unique voie à suivre pour devenir grand, assurément, et si possible, inimitable, est pour nous l'imitation des Anciens⁵. » Par imitation des Anciens, Winckelmann pense à l'imitation des Grecs, véritable réquisitoire qui définit le bon goût par une éthique.⁶ Elle reste l'articulation principale de l'histoire de l'art, à la fois le lieu de l'esthétique classique des Lumières, mais aussi le cadre qui résume ce que l'on a retenu de Winckelmann. Pourtant on peut difficilement situer la souffrance du *Laocoon* uniquement à partir de l'*épitome* de la noble simplicité et la grandeur immobile. La statue représente sans doute l'équilibre le plus fragile et la beauté la moins harmonieuse de toutes les pièces antiques. Dans le même temps, ce lien entre l'invention de l'histoire de l'art et le néoclassicisme est tellement constitutif, que l'on ne sait plus très bien si le courant néoclassique est le fruit de l'histoire de l'art ou si la possibilité même de l'histoire de l'art ne serait que le fruit historique d'une

³ Cf. Édouard Pommier, *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2000. Nous précisons qu'à la question de savoir quand commence l'histoire de l'art, même si les réponses ne peuvent qu'être arbitraires, nous l'attribuons à Winckelmann dans ce contexte, non seulement pour sa production intellectuelle mais aussi pour l'écho qu'elle rencontre. Michel Espagne aborde la question dans le chapitre X de son étude sur les transferts culturels. Cf. Id., *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, P.U.F., 1999, pp. 197-221.

⁴ Nous soulignons au lecteur : le mot « antique » est masculin lorsqu'il désigne un ensemble d'œuvres d'art antiques. Il s'emploie au féminin lorsqu'il désigne une œuvre d'art antique, mais dans cette dernière acception l'usage du masculin est également admis, et de plus en plus courant.

⁵ Winckelmann, *ibidem*, p. 12. Sa théorie de l'imitation coïncide avec une vive critique de la situation des beaux-arts de l'époque contemporaine, tout en s'inscrivant dans la problématique fort ancienne présente depuis les premiers traités esthétiques de la Renaissance.

⁶ Winckelmann, *ibidem*, p. 11.

époque et d'une culture particulières. Cette double question explique assez bien pourquoi trois siècles plus tard, l'origine de l'histoire de l'art se place toujours sous la contrainte implicite d'une norme inébranlable et intemporelle, celle du classicisme.

Si l'on devait attribuer un sens à ce phénomène historique, revenir vers la réception de Winckelmann est une voie intéressante. Ses écrits restent un texte cardinal dans l'aventure des Lumières et dans celle du néoclassicisme. Rapidement traduit,⁷ ils rencontrèrent un succès foudroyant qui leur donnèrent le statut de manifeste qui assura immédiatement à Winckelmann une notoriété européenne. Sa réception dans la France de 1750, lui assigne le lieu du néoclassicisme et de la mise en scène des idéaux de la Révolution autour du *topos* de la mort héroïque. Le contexte allemand reste plus décisif. En effet, l'héritage antique de Winckelmann a constitué dans l'Allemagne de la seconde moitié du XVIII^e siècle, cette asymptote sans laquelle le classicisme de Weimar n'aurait pas eu lieu. Une des constantes qui émerge de la réception de l'œuvre reste la tonalité mythique⁸ qui s'accorde à postuler l'unité de l'homme et de l'œuvre dans une indissociable continuité. Ironie du sort, c'est le destin brisé de l'historien qui va enraciner un discours esthétique, littéraire et philologique qui s'est prolongé avec une profondeur et une cohérence inédites dans la mémoire allemande, ainsi que dans des sources historiques en tant qu'inventeur d'une discipline nouvelle, l'histoire de l'art. Un mythe qui revêt une dimension historique et philologique (Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art) mais aussi politique en Allemagne (Herder), dans l'appropriation d'une origine et d'un héritage d'une Antiquité qui s'avère créer un véritable antagonisme entre la France et l'Allemagne. D'une certaine façon l'histoire de la réception de Winckelmann est d'abord l'histoire d'une succession de clichés, mais une fois reconnue la valeur mythique de Winckelmann, les lectures se

⁷ La *Geschichte* fut traduite à trois reprises en français de 1766 à 1794. Johann-Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 vol. pour une première publication à Dresde en 1764, trad. fr., Johann-Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Gottfried Sellius et Jean-Baptiste-René Robinet, 2 vol., Paris, 1966. Johann-Joachim Winckelmann fut en désaccord avec cette traduction. *Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Michael Huber, 3 vol., Leipzig 1781 (trad. fr., rééd. Paris, 1789). *Histoire de l'art chez les Anciens*, 3 vol., traduis de l'allemand par Hendrik Jansen, Paris an II-XI, (1794-1803).

⁸ Le portrait de Johann-Joachim Winckelmann situe justement l'état de la question dans la mesure où il renvoie au mythe. Considéré en Allemagne comme le héros fondateur d'une archéologie classique, Winckelmann connaît aujourd'hui un regain d'intérêt : sa vie singulière, sa fin dramatique sollicitent la biographie : sa doctrine esthétique, décisive dans l'évolution du goût européen, fait l'objet d'analyses renouvelées. Désormais caduque pour l'histoire de l'art, son œuvre reste importante pour l'histoire des idées. Pour ne citer que les actes du Louvre, « Winckelmann, la naissance de l'histoire de l'art à l'époque du siècle des Lumières », Paris, 1991. Reste que cette image idéale et idéalisée est brisée par le sordide de la mort de Winckelmann, « et quelle mort ! à la frontière de son pays », écrit Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 8.

mettent à diverger. Il y a au cœur de cette réception historique, de l'héritage winckelmannien une véritable déchirure. L'origine de la discipline se tient sur une frontière fragile, celle d'un double antagonisme, culturel et historique, qui situe les deux cultures française et allemande (*Kultur*), au XVIII^e siècle. Si la différence fondamentale prévaut entre une conception de l'histoire française qui reste philosophique et une conception allemande de l'histoire qui cultive l'obsession de la classification,⁹ leurs objectifs en réalité ne sont pas les mêmes. Si la réception française de Winckelmann incarne l'esprit classique des Lumières, l'histoire allemande désigne son champ intellectuel par la notion de *Kulturgeschichte*, qui pose très justement le problème du contexte intellectuel et historique de Winckelmann. Aussi, cette cartographie chargée de symboliser les valeurs fondatrices de la discipline reste fracturée. Revenir aujourd'hui sur ce choc de deux sensibilités qui prend la forme d'un affrontement nationaliste entre la France et la culture allemande de l'époque est éclairant¹⁰. Ce n'est pas juste une affaire du XVIII^e siècle, car en scrutant un peu la Querelle, on s'aperçoit très vite que cet antagonisme engage des conceptions totalement inconciliables de l'histoire mais aussi de l'art dont on retrouve la présence dans le propos de l'esthétique et de l'histoire de l'art aujourd'hui. On découvre ainsi une remise en chantier de la réception de Winckelmann par un éventail de questions destinées à faire un tour d'horizon des thèmes qui nous ont semblé de nature à souligner la vitalité mais surtout l'hétérogénéité fondamentale de ce premier texte au XVIII^e siècle. À ce sujet, si les ouvrages historiques qui s'intéressent à l'art ne manquent pas, et si la réception française de Winckelmann peut s'enorgueillir de travaux dont il n'y a pas lieu de mettre en doute l'intérêt ou la valeur, on peut simplement regretter l'absence d'un dialogue suffisamment discutées avec la réception allemande d'une part, et de l'autre avec les enjeux ouverts par les études tutélaires du *gender*.

⁹ Cf. Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, Paris, P.U.F., 1988. Sur le concept de *Kultur*, voir en particulier, Norbert Elias, *ibidem*. Pour une réception du classicisme en Allemagne, on consultera : Georg Voigt, *Die Widerbeledung des Klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 2 vol., Berlin, 1893.

¹⁰ À travers son histoire de l'art, il s'agissait de promouvoir l'Allemagne comme berceau privilégié de l'histoire et de l'art. Le discours théorique nouveau entend s'articuler dans le cadre d'une rivalité culturelle entre les Allemands et les Français. Pour Carl Justi, la carrière de l'historien commence par une tentative d'écrire une histoire de l'empire allemand qui l'a préparé à l'idée même d'une histoire de l'art. Winckelmann tout au long de sa correspondance aimait à émailler sa correspondance de remarques acerbes contre la culture française digne de courtisans serviles. Cf. « Lettre de Johann-Joachim Winckelmann à Hieronymus Dieterich Berebdis, 29 janvier 1757 », in *Winckelmann, (1952-1957)*, vol., I, p. 267.

On a beaucoup étudié Winckelmann du point de vue de l'histoire. Mais si la littérature consacrée à cet effet a mis en valeur la richesse de son classicisme, rares sont par contre les études qui parviennent à saisir le foisonnement culturel des multiples contextes qui ont construit la pensée de l'auteur. Et pourtant l'historien a eu un sens aigu du foisonnement des enjeux théoriques de l'époque de l'*Aufklärung*, sans renoncer pour autant à certains aspects philosophiques des Lumières inséparables de l'héritage antique de l'art. Sa curiosité est à l'image des sciences de l'homme telles qu'elles se sont dessinées au XVIII^e siècle et constitue une véritable anthropologie. Si d'un côté on peut situer l'approche de Winckelmann à l'interstice d'une anthropologie propre à son siècle, notre méthodologie de type anthropologie du visuel va permettre d'extraire le texte de sa réception classique. Cet élargissement méthodologique initié par Aby Warburg va paradoxalement pointer ce que ce dernier n'a pas voulu voir chez Winckelmann. L'anthropologie du visuel va constituer le point d'entrée pour notre problématisation qui reconsidère les frontières historiques et géographiques de la discipline. Cet élargissement est nécessaire dans la mesure où la vision apollinienne de l'art chez Winckelmann serait davantage la construction d'une série discontinue de contradictions fortes autour d'un désir, celui du corps du jeune éphèbe grec mais aussi celui d'une culture. Faire résonner ce désir par une approche anthropologique, laisse ressurgir de son noyau les plis enfouis et le dispositif rêvé de cette histoire de l'art. Tant il est vrai que Winckelmann a inscrit dans son récit des histoires secrètes. Ce secret est cependant tout entier de surface, il la définit même : histoires d'amour, de dévotion, de visionnaire, d'*Aufklärer*, d'anatomiste idolâtre, histoires de corps masculins et de connaisseur fétichiste.¹¹ Aussi notre sujet tient dans le titre, « L'appropriation de l'art grec dans les écrits de Winckelmann », situé au confluent d'une histoire de l'art qui prend la forme d'une anthropologie visuelle et entend amorcer une réflexion qui remonte à l'origine de la discipline et de l'art. De ce fait, cette science de l'homme pratiquée au XVIII^e va devenir l'opérateur fondamental de l'*Histoire de l'art de l'Antiquité*, voire sa dramaturgie intime.

¹¹ Cette stature de *connaisseur* et d'historien a inspiré un immense intérêt, qui n'a cessé de croître, pour ne pas dire qu'il a dépassé l'intérêt porté à la doctrine et aux idées de Winckelmann. Pour ne signaler que la biographie de Carl Justi, (1832-1912), qui s'attacha à écrire une somme de trois volumes sur Winckelmann en 1866-1872, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 5. Éd. par Walther Rehm (1956). Johann Wolfgang Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, introduction et notes par H. Holtzhauser, 1969. Enfin Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

Si la nécessité de relire Winckelmann a pris la forme d'une injonction, c'est que précisément son modèle classique, que ce soit son caractère historique, artistique, linguistique et littéraire, est aussi le motif singulier de la science de la culture, la *Kulturwissenschaft*.¹² Ce qui serait en crise serait moins la question de l'origine de la discipline, qu'un modèle conceptuel qui a pris naissance avec Winckelmann et qui a cristallisé le débat en histoire de l'art. Il s'agit du modèle historique transplanté dans la réalisation implicite d'une norme classique qui fait de l'art un régime de valeurs par opposition à une représentation de l'art grec qui s'est donnée de façon singulière. Aussi prendre la mesure de l'œuvre de Winckelmann revient à reconsidérer les niveaux d'intelligibilité qui traversent le récit qu'ils soient historiques, épistémologiques ou esthétiques, mais aussi revenir sur les enjeux de deux traditions antagonistes qui ont constitué la réception winckelmannienne. Nous partons du principe selon lequel une relecture anthropologique est la seule capable à la fois de faire communiquer la pensée de Winckelmann avec ses multiples résonances culturelles et historiques mais aussi avec les interrogations actuelles de l'histoire de l'art. À l'encontre des nombreuses publications vouées actuellement aux études winckelmanniennes, nous restons assurés que les problèmes esthétiques et artistiques chez Winckelmann ne sont pas exclusivement d'ordre rhétorique, mais qu'ils doivent être compris dans la prise en compte de l'ensemble du contexte du XVIII^e siècle.¹³

Aussi notre hypothèse pourrait s'énoncer de la façon suivante : remettre le texte de Winckelmann en perspective dans le cadre de sa réception par le biais d'une anthropologie du visuel c'est dans un premier temps combler une véritable absence dans le cadre des études contemporaines en histoire de l'art. Phénomène d'autant plus étonnant concernant Winckelmann, que les arts et l'anthropologie sont étroitement liés à cette époque. Destin brisé, amour mystique de la beauté, le tout étayé par une identité allemande en quête de repères, autant d'images animées par un pouvoir visuel et nourries à de nombreuses

¹² Le terme de *Kulturgeschichte* parfois en occurrence avec celui de *Kulturwissenschaften* sert actuellement à désigner un élargissement général de la germanistique, de la philologie ou de l'histoire littéraire à des données comme l'histoire de l'art ou l'anthropologie. Comme toujours, il importe pour cerner le sens du terme d'en faire l'archéologie. On peut consulter le texte de Michel Espagne, « Wilhelm Wundt. La psychologie des peuples et l'histoire culturelle », in *Revue germanique internationale, Histoire culturelle*, P.U.F., 1998. Holger Schmidt, avec la collaboration d'Éliane Escoubas, « Problèmes de la *Kunstwissenschaft* », in *La Part de l'Oeil*, Bruxelles, 1999.

¹³ On peut consulter le livre suivant : Élisabeth Décultot et Mark Ledbury, *Théories et débats esthétiques au XVIII^e siècle. Éléments d'une Enquête/Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of theory and Practice*, Paris, Honoré Champion, 2001.

sources, qu'il faut considérer pour leur essentielle incursion dans le dévoilement d'une anthropologie à l'œuvre aux confins de multiples traditions. Orientées par le cadre théorique de notre sujet, certaines constantes ainsi que les postulats classiques seront réexaminés. Par exemple changer la forme de la question classique de l'imitation par l'appropriation focalise l'attention sur des problématisations où une contribution anthropologique est significative. L'autorité de l'Antiquité sera prise en compte dans le contexte allemand du XVIII^e siècle dans la mesure où elle nous propose d'examiner la représentation de l'art comme phénomène anthropologique. Mais pratiquer une anthropologie du visuel, c'est essentiellement déplacer notre regard au-delà des traditions culturelles et des frontières disciplinaires dans le cadre d'un projet épistémologique. Cette manière de réinterroger la discipline met en crise l'élément classique de l'origine en permettant de donner la juste mesure du regard de l'historien sur l'art, sur son époque, mais aussi sur les enjeux épistémologiques que soulève la disparition de l'art. Car c'est véritablement du motif de la disparition, que va émerger notre problématique autour d'une puissante poétique de l'appropriation de l'art qui laisse une grande place à un processus historique imaginaire.

Aussi il faut repartir de ce passage exemplaire dans lequel Winckelmann¹⁴ place la révélation de l'art grec dans sa part spectrale. Cette spectralité est un véritable trou conceptuel dans l'histoire. Il nous livre en effet les indices qui constituent une occurrence essentielle à une proposition contemporaine pour un déploiement anthropologique. L'art grec présent à l'état de ruine, donc, à jamais absent est peut-être le passage fondateur de l'histoire de l'art.¹⁵ Les recherches historiques se sont emparées de cette disparition de l'art pour la commenter en relation avec la valeur heuristique que l'on attribue en général au système hégélien. Winckelmann a fait de cette absence un bloc de réalité qui va définir le point aveugle de l'histoire de l'art en situant son objet entre « une présence intense et une absence catégorique ». Ce lieu théorique est propre à refonder quelques présupposés majeurs. Ou pour reprendre l'expression d'Alex Potts, « cet art étant irrémédiablement

¹⁴ Johann-Joachim Winckelmann, « le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude de l'Antiquité » a écrit son fervent admirateur Quatremère de Quincy, in *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, 1796.

¹⁵ L'origine de l'histoire de l'art se présente ainsi telle une prise de conscience, celle « d'une perte irrémédiable, d'une mutilation irréparable et d'un impossible retour. La révélation de Winckelmann passe par la prise de conscience d'une perte irrémédiable devant le *Torse du Belvédère*, (sculpture grecque du II^e siècle av. J.-C.). Cf. Édouard Pommier, *ibidem*, p. 195.

mort, toute tentative de lui redonner vie relève d'une hallucination. Sans hallucination, il n'y a pas d'histoire possible¹⁶. » Cette phrase est essentielle, d'une part, elle soulève les problèmes qui touchent à la construction de l'histoire en général, que ce soit la question des sources, ou la réception du passé, mais surtout elle nous situe au cœur des rapports que l'historien entretient avec son désir de l'art grec pris entre une origine classique, une présence absente, et une représentation de la mort. Aucun regard n'est innocent, il touche plus profondément au rapport complexe que l'historien entretient avec son objet d'étude, plus imaginé que découvert, qui devient dès lors très ardu à saisir par une historiographie traditionnelle, et suppose davantage l'appel d'une logique reliée au rêve d'une culture. Ce passage théorique n'a cessé de hanter une tradition de l'histoire de l'art qui semble s'être fait complice de l'image spectrale pensée par Winckelmann. L'absence définit en d'autres termes le pouvoir de projection qui anime les éléments qui ont survécu et qui sans cela ne seraient que des fragments morts, mais aussi elle met en place un processus d'appropriation. La leçon qui se dégage de l'exégèse de ce moment est évidemment la mise en crise du modèle conceptuel classique que l'on a accolé à Winckelmann. Au-delà de ces spécificités terminologiques, cette position de l'art fut pensée par l'historien comme une complexité à l'œuvre pensable uniquement en termes psychiques, en termes imaginaires que la postérité classique s'est empressée de recouvrir. À partir de cette absence fondamentale, l'exigence d'une appropriation artistique et culturelle va devenir l'alternative de l'absence, mais aussi elle inscrit le propos historique sous le signe d'une mémoire tragique.

Si le sentiment d'une perte irrémédiable est thématise par l'historien comme volonté d'appropriation, elle s'inscrit dans un double mouvement. L'appropriation du corps du jeune éphèbe grec transparait dans toutes les puissances que le corps de chair manifeste en tant que rayonnant de jeunesse et de beauté, se livrant aux jeux, aux exercices et à l'amour. Un corps exempt de vieillesse et définit par la grâce, la beauté et l'amour qui le fait briller d'un éclat joyeux. Tel est le lieu dont le corps grec est dépositaire. L'appropriation du corps se double d'une tentative de donner à la culture allemande une mémoire idéale, celle d'un passé perdu. Winckelmann fut tellement obsédé de l'ailleurs et de l'ineffable, qu'il aboutit à une perte du réel. Ce sens de l'appropriation s'exprime dans la représentation ordonnée et retenue dans le passé. Celui-ci revient désormais à

¹⁶ *Ibidem*.

l'Allemagne. Ce n'est pas seulement l'art, le corps que Winckelmann tend à la culture allemande, mais aussi son histoire. Même si Winckelmann n'a pas de la Grèce une vision homogène, ni concordante à la réalité, elle devient le miroir immobile et intact devant lequel le classicisme allemand campe ses certitudes. Cette fidélité à la mémoire grecque tourne alors au mimétisme artistique intellectuel, voire à une obsession identitaire morbide. Elle devient le ressort principal de la pensée de Winckelmann et justifie l'axiome de l'appropriation qui cherche à rendre au passé antique sa visibilité même. Il va nous permettre de revenir sur la logique interne du récit historique afin d'en évaluer la contribution tant philosophique qu'anthropologique.

À partir de ces états des lieux, nous pouvons reprendre à notre compte le cadre théorique et méthodologique d'une anthropologie du visuel. Dans un premier temps choisir d'inclure comme étape structurale, l'absence d'études contemporaines de type anthropologique autour de Winckelmann dénoue du même coup ce qui pourrait sembler ressembler à un nœud théorique, dans la mesure où notre sujet porte autant sur Winckelmann, l'écriture de l'histoire de l'art, que sur le regard que la réception a posé sur lui. Aussi nous partirons du constat suivant. Il est en effet curieux de constater que l'horizon général de la réception de Winckelmann consiste en un développement classique. Elle s'est montrée exclusivement sensible à l'aspect doctrinal de la proposition historique qui s'est imposée sur des points précis qui sont les *topoi* traditionnels (Beau, sublime, goût, etc.) dans lesquels l'histoire de l'art et l'esthétique ont trouvé des normes et un discours intemporels. Le classicisme de Winckelmann est en réalité un espace historique dans lequel se cristallise l'évolution du goût de l'époque. Ce dernier se décline dans une série de dégradés d'un classicisme antique idéal et originel à parité avec d'autres moments classiques français. Ce contenu demandait à être requalifié à partir de problématiques plus englobantes et moins centrées sur une approche dont la norme canonique réside dans une réception classique. C'est à cela que nous nous sommes attachés, en proposant une série de déplacements à partir d'une reconsidération anthropologique.

Lorsqu'on parle d'une anthropologie du visuel aujourd'hui, on pense nécessairement aux études de Georges Didi-Huberman¹⁷, de Hans Belting¹⁸ ou encore de David Freedberg¹⁹. Il s'agit en fait d'expérimenter un déplacement de la position du classicisme, afin de pouvoir se donner les moyens de revenir sur la définition de l'art grec. Le fondement de l'interrogation de Winckelmann reste le concept de beauté. Que ce soit les postulats de Rousseau, la théorie des climats de Montesquieu,²⁰ ou encore l'exploration de la littérature des voyages ou les observations naturalistes, Winckelmann a appréhendé son objet d'étude, l'art grec, avec l'éventail des sciences humaines du XVIII^e siècle : anatomie, climatologie, philologie et une observation minutieuse du corps humain. Winckelmann s'intéresse en anthropologue à l'histoire de l'art et en esthéticien à l'anatomie. Parcours, métamorphoses et recyclages ou rêveries de philosophe, l'historien cherche avant tout à répondre à la question qui parcourt tout le XVIII^e siècle : qu'est-ce que l'homme ?²¹ Un premier postulat consiste à faire résonner les écrits de Winckelmann avec son siècle, tant il est juste de se souvenir que les bases ne se conçoivent pas sans les horizons qui les transcendent. La rédaction de l'histoire de l'art de Winckelmann est contemporaine de la mise en place au XVIII^e siècle d'une anthropologie qui reconnaît la nature et la fonction idéologiques d'une science générale de l'homme.

Il s'agit en fait de privilégier trois grands axes de réflexion. Un axe historique et anthropologique qui permettra d'aborder une réflexion particulière sur la double

¹⁷ Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

¹⁸ Cf. Hans Belting, *Image et culte, Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, (*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck, 1990), traduction française par Frank Müller, 1998. Id., *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004.

¹⁹ Cf. David Freedberg, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998.

²⁰ « [...] l'historien s'est jeté dans les bras de Montesquieu », souligne Carl Justi. Cf. Carl Justi, *Briefwechsel 7 avril, 1865*, pp. 159-160. Carl Justi dans la biographie qu'il consacre à Winckelmann va dégager de l'œuvre l'autobiographie de la culture allemande. On peut souligner que Carl Justi mit en place avec sa biographie de Winckelmann, une des plus grandes entreprises de propagande jamais consacrée à une discipline naissante. Elle lui vaudra de devenir en février 1867, Professeur extraordinaire d'archéologie et d'histoire de l'art à Marburg. On peut noter que l'histoire de l'art alors qu'elle est en train de s'institutionnaliser, procède à son autofondation en se penchant non pas sur son objet, mais sur la curiosité intellectuelle dont elle est issue. La réflexion sur le regard et sur la curiosité de l'historien est première par rapport à la réflexion sur l'objet. Ce point montre la portée de l'histoire de l'art pour une histoire culturelle. Elle ne s'identifie pas à son objet, mais jette d'emblée un pont entre un objet et une culture.

²¹ Nous précisons que ce concept d'homme au XVIII^e siècle demeure très abstrait c'est-à-dire philosophique. On est dans l'impossibilité de considérer ce que nous considérons aujourd'hui, comme les conditions épistémologiques même de la recherche anthropologique.

appropriation de l'art. Dans le sillage de l'historien Julius von Schlosser²² elle place la représentation de l'art dans une multiplicité des genres, aux confins de l'art, du relevé anatomique, de l'ex-voto de la relique, ou encore de l'effigie, révélant l'inquiétante étrangeté de toute représentation. La dimension théorique et historique qui résulte de cette approche va rendre caduque la question de l'imitation classique en rompant avec l'idéal normatif de la représentation, mais aussi l'importance anthropologique du médium va permettre de repenser la valeur heuristique de l'art grec dans la mise en perspective de notre recherche anthropologique. Tout désir mimétique si on le place dans une perspective anthropologique vise avant tout un processus d'appropriation (René Girard)²³. Dans le moment winckelmannien, il est impossible de contester l'imitation artistique dans son déploiement anthropologique. Ce qui constitue le ressort classique du système historique est aussi ce qui le déconstruit. Ce passé grec que l'historien s'approprie franchit une frontière entre deux espaces culturels. Il est à la fois décontextualisé et recontextualisé. L'imitation fait passer l'art grec d'un état authentique à un état altéré et par la même occasion le fait disparaître. Ainsi d'une problématique classique de déplacement, notre réflexion s'ouvre sur des questions culturelles. C'est dans cet écart que se situe la question de l'imitation qui articule toute une série de relations difficiles autour d'une altérité rabattue. Pour aborder cette altération qui est une manière de marquer une appropriation, seul un axe interdisciplinaire permet d'élargir le champ historique, en plus de permettre une mise en écho de plusieurs traditions, et révéler l'essentielle hétérogénéité inscrite au cœur de la démarche historique. Par ailleurs les études psychanalytiques nous permettront d'étudier les corrélations entre l'imaginaire et les fantasmes de l'historien, la sémiotique nous aidera à reprendre le lexique winckelmannien qui se joue sur plusieurs niveaux.²⁴ Il y a les contaminations sémantiques qui retiennent la façon dont Winckelmann va réinvestir

²² Julius von Schlosser (1866-1938) fut un des principaux historien de l'école de Vienne. Il est surtout connu pour sa compilation monumentale : *La littérature artistique*, Paris, Flammarion. David Freedberg s'est également penché sur le portrait votif en cire, dans les catégories de réactions aux images qu'il passe en revue, dans le cadre de pratiques votives, mixtes de sacré et de profane. Cf. Id., *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998, (chapitre IX). Le point de départ théorique de l'historien viennois a consisté à anticiper la permutation des genres mineurs et majeurs. Il fut le premier parmi les historiens de l'art à s'intéresser à l'artefact du masque en cire en isolant du même coup cette activité multiséculaire qu'est le moulage du mort ou du vif. Aux confins de l'art et du relevé anatomique, de l'ex-voto et de la relique, l'effigie obtenue par contact avec le corps du modèle a été étudiée comme révélant l'inquiétante étrangeté de toute représentation de portrait.

²³ Cf. la proposition anthropologique de René Noël Théophile Girard à partir de la découverte du caractère mimétique du désir. On peut se référer au livre de Christine Orsini, *La pensée de René Girard*, Paris, Éditions Retz, 1986.

²⁴ Par exemple la notion d'image (*Bild*) en allemand est particulièrement riche et juxtapose l'art à la culture. Sa traduction par le terme image relève la façon dont l'historiographie française recontextualise un élément fondamental.

et réactiver certaines notions artistiques dans le cadre de la représentation de l'art grec, de son apparition et de son évolution. Qu'il s'agisse des origines étrangères de concepts artistiques ou des décalages sémantiques,²⁵ ils ouvrent une voie d'accès privilégiée à la compréhension de ce qui se joue entre les espaces culturels. Ces transpositions remarquables sur un plan linguistique participent d'une entreprise de fondation lexicale. La contribution d'Élisabeth Décultot sur ce point retient la question de ces intraduisibles que l'on trouve chez Winckelmann.²⁶ Et enfin un axe phénoménologique permettra d'explorer la richesse heuristique qui se dégage de la conscience intime de la disparition de l'art grec, mais aussi elle rend visible le processus mnésique qui sous-tend la représentation mentale à l'origine de l'appropriation.

Aussi notre corpus théorique est à la fois historiographique et anthropologique. Il est constitué essentiellement par les travaux d'Élisabeth Décultot²⁷, d'Édouard Pommier²⁸, ainsi que ceux d'Alex Potts²⁹. Ce dernier s'inscrit dans le cadre des études *gender*³⁰, qui ont accordé une attention singulière à l'histoire de Winckelmann. S'intéresser aux descriptions que Winckelmann a fait du corps masculin est révélateur d'une esthétique

²⁵ Nombreux sont les travaux qui montrent combien Winckelmann s'est approprié ses sources. Par exemple, Winckelmann a trouvé cette notion de grandeur sereine à la fois chez Roger de Piles et Du Bos. En traduisant l'expression « grandeur sereine », par *stille Grösse* qui signifie à la fois grandeur, immobilisme et recueillement, Winckelmann lui confère une densité nouvelle dont le déplacement repose sur une assimilation, et une recontextualisation. Cette appropriation linguistique passe par le filtre de la conversion religieuse de Winckelmann (du piétisme vers le catholicisme). Cf. Édouard Pommier, *ibidem*.

²⁶ Cf. Élisabeth Décultot, « Winckelmann et l'invention du vocabulaire du classicisme allemand », in *op. cit.*, pp. 295-300.

²⁷ Cf. Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000. Id., *J.-J. Winckelmann. De la description*, Paris, Macula, 2006. Id., et Mark Ledbury, *Théories et débats esthétiques au XVIII^e siècle. Éléments d'une Enquête/Debates on Aesthetics the Eighteenth Century. Questions of theory and Practice*, Paris, Honoré Champion, 2001.

²⁸ Cf. Édouard Pommier, *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, *ibidem*. Id., (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990). « La notion de la grâce chez Winckelmann » *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 39-81. Id., « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, N. 83, (1989), pp. 9-20.

²⁹ Cf. Alex Pott, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origins of Art History*, Yale University Press, New Haven, 1994. Id., *David contre David t. II*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 647-669. Id., (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990). « Vie et mort de l'art antique : historicité et beau idéal chez Winckelmann » *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 9-37.

³⁰ Sur les études *gender*, on consultera en particulier : Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of Art History*, *ibidem*. Id., « De Winckelmann à David : l'incarnation des idéaux politiques » in *David contre David*, tome II, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 647-669. Simon Richter, *Laocoön's body and the aesthetics of pain*, Detroit, Wayne State University Press, 1992. Whitney Davis, « Winckelmann Divided : Mourning the Death of Art History », in Donald Preziosi, *The Art of Art History : A critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 40-51. Quelques réflexions parallèles ont été publiées sous le titre suivant : Whitney Davis, « Founding the Closet : Sexuality and the Invention of Art History », in *Art Documentation*, tome II, 1992. Kevin Parker, « Winckelmann and the Problem of the Boy », in *Eighteenth Century Studies*, 25, 1992.

citée par bon nombre de ses émules, mais aussi d'un désir érotique qui fait de l'amour de la beauté des corps, une matière épistémologique plus intime. Pour l'exploration de notre approche qui se trouve fondée dans ces interactions croisées des nations entre elles, mais surtout des littératures esthétiques et artistiques, les unes avec les autres, les travaux de Michel Espagne³¹ et de Krzysztof Pomian³² seront des inspirations. On reconstituera la genèse de cette période de l'esthétique allemande dans ses mouvements différentiels au sein d'un tissu de discours intellectuels. D'un point de vue de notre corpus, étudier la réception critique de Winckelmann dans les années qui ont suivi sa mort, c'est-à-dire ce que la réception allemande a fait de Winckelmann nous demandera de revenir sur le corpus esthétique de la pensée allemande (Herder, Lessing, Goethe).³³ Toute personne travaillant sur Winckelmann est contrainte de pratiquer un va-et-vient constant entre l'ancien qui quitte la scène du présent pour être relégué dans les canons du passé. Historiquement cette ouverture s'explique par l'expérience nouvelle qu'engendre la culture offrant un véritable visage de Janus.³⁴ Aussi ces contenus qui ont tenté de donner à l'homme une nouvelle définition de lui-même, fondèrent le savoir historique, et c'est là en effet qu'apparaissent simultanément la philosophie de l'histoire, l'anthropologie et

³¹ Cf. Michel Espagne, «La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières : les amis de J. G. Wille et l'écho de Winckelmann» (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990.) *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, Conférences et colloques du Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 101-135.

³² Krzysztof Pomian, « Mariette et Winckelmann », *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris, Gallimard, pp. 213-248. Id., *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999. Id., *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Venise : XVI-XVIII^e siècle, Gallimard, Paris, 1987.

³³ Une vision sommaire peut se constituer à partir de trois auteurs, Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) et l'école classique, Johann Gottfried Herder (1744-1803), et Lessing (1729-1781). Winckelmann est à la base du classicisme weimarien mais aussi de la littérature allemande. Lessing avec son texte, *Laocoon*, pierre d'achoppement des théories esthétiques, met un terme au débat de l'*ut pictura poesis*. Cf. Id., *Laocoon, suivi de Lettres concernant l'Antiquité et comment les Anciens représentaient la mort*. Paris, Hermann, 1964. Johann Wolfgang Goethe a vécu une renaissance de l'esprit du classicisme. Johann Wolfgang Goethe en effet, propose une lecture aristocratique de l'historien, en y trouvant la parfaite incarnation d'une idée classique. «Le XVIII^e siècle restera le siècle de Winckelmann» écrit Goethe nourri des réflexions de Winckelmann sur la statuaire grecque. Cf. Id., «Winckelmann und sein Jahrhundert», in *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zürich, 1965, pp. 429-433. Cf. Johann Gottfried Herder, *Le tombeau de Winckelmann*, *ibidem*. En 1781, Herder consacra un autre texte à Winckelmann «Johann Winckelmann» qui parut dans le *Teutscher Merkur*. L'un des points théoriques incontestables qu'Herder reconnaît à Winckelmann, fut la primauté du statut de la Grèce dans la naissance de l'art. Cf. Elisabeth, Décultot, «La critique de J.-G. Herder», in *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, pp. 171-173. Sur la réception allemande on consultera : Eliza Maria Butler, *The Tyranny of Greece over Germany : a study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of XVIII^e, XIX^e and XX^e centuries*, Boston, Beacon Press.

³⁴ Les Lumières françaises avaient séparé la réconciliation de la nature et de la civilisation, la maîtrise de la nature devant se payer du reniement de la nature en l'homme. Il faut en effet tenter de repérer les causes dès le milieu du XVIII^e siècle dont le principal témoin reste Rousseau qui dans ses deux *Discours* de 1750 et de 1754 fut le premier à reconnaître «le visage de Janus qui est celui de la culture», ce caractère double du progrès d'une part, mais aussi l'image perdue de la nature non altérée. Plus récemment Reinhart Koselleck a appelé cette époque une *Sattelzeit*.

l'esthétique philosophique. Plus spécifiquement les études historiques de Butler qui soulignent la prégnance de la Grèce dans l'esthétique allemande, ou encore celles de Starobinski³⁵ et de Rosenblum³⁶ vont nous permettre de reconstituer ce régime historique. Aussi le regard élargi que nous allons poser sur Winckelmann, met en place la double appropriation fondatrice de la représentation de l'art grec dont le métissage de contenu est fondamental. Elle dessine la cartographie de notre corpus anthropologique (Vernant-Belting-Didi-Huberman). Ces auteurs choisis vont nous permettre de resserrer notre analyse conceptuelle et servir de base pour une approche anthropologique, dans la mesure où ils constituent la clef pour une compréhension de la formation de l'historien. Que ce soit la réception passée de Winckelmann ou des études plus contemporaines, elles ont surtout livré la fiction de points de fuite disciplinaires. Aussi pratiquer une anthropologie du visuel, c'est mettre en place un nouvel éclairage sur la genèse de la discipline, mais aussi sur le regard traditionnellement posé sur Winckelmann.³⁷ En somme, une approche anthropologique est propice à l'observation d'imbrications, elle permet de penser à bien des égards la périphérie d'un système culturel, mais surtout elle va transformer cette interrogation périphérique en élément central. Si on reprend les deux postulats théoriques majeurs de Winckelmann, la beauté idéale et l'imitation des Anciens,³⁸ les déplacer de leur partition exclusivement néoclassique, laisse émerger une foule de questions qui demandent simplement à être abordées. Or c'est dans les déplacements théoriques que l'on voit l'avancée des connaissances hors des sentiers battus par les lois générales. L'hypothèse semble banale, elle ne l'est pourtant pas dans ce domaine, où l'on pose encore de vieilles questions avec de nouveaux outils. On thésaurise les exactitudes, voire les certitudes. Par l'analyse de ce corpus d'auteurs certes hétérogènes, mais néanmoins

³⁵ Cf., Jean Starobinski, *Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973.

³⁶ Cf., Robert Rosenblum, *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, Brionne, France, G. Monfort, 1989.

³⁷ Nous pensons à deux auteurs contemporains en particulier qui seront convoqués, tous les deux pratiquant une anthropologie du visuel dans un renouvellement des méthodes de l'historiographie, Georges Didi-Huberman et Hans Belting, *ibidem*.

³⁸ En greffant ces deux notions, le Beau idéal et l'imitation des Anciens, Winckelmann se réfère à tout un débat classique et académique dans le champ de la théorie des arts. Il n'est pas nécessaire d'en refaire l'histoire, pour une généalogie exhaustive on peut se référer aux textes suivants : pour le terme de l'imitation dans le champ théorique de l'histoire de l'art depuis le milieu du XVI^e siècle, on peut consulter le travail de Denis Mahon, *Studies in Seicento art and Theory*, Londres, 1947, pp. 195-229. Id., « Art Theory and artistic practice in the early Seicento : some clarifications », *The Art Bulletin* XXXV, I, 1953, pp. 226-232. W. Lee Rensselaer pour un compte-rendu de Denis Mahon, *The Art Bulletin*, XXXIII, I, 1951, pp. 204-212. Pour une généalogie contemporaine de la question du « Beau Idéal », on peut voir l'étude de Régis Michel, *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989. Sur l'érudition humaniste, on consultera Philippe Monnier, *Le Quattrocento, Essai sur l'histoire littéraire du XV^e siècle italien*, Paris, 2 vol., 1901.

révéléateur d'une approche contemporaine sur Winckelmann, c'est un moment charnière de l'histoire de l'art que notre thèse veut éclairer en tentant d'apporter une contribution aux recherches contemporaines inscrites dans une anthropologie du visuel.

Enfin nous avons deux refus qui dessinent le cadre théorique de notre corpus. Depuis deux siècles, l'approche historique de la réception winckelmannienne dans ses visées systématiques a réduit le propos de l'historien. Or si la conception esthétique de Winckelmann se situe dans le prolongement d'un classicisme antique, elle ne se réduit pas à un processus de reconduction définitionnelle. Le parcours proposé par Winckelmann doit être abordé par lui-même. L'intérêt intrinsèque de ce qu'il a représenté en tant qu'origine de la discipline se définit par les problèmes posés et non pas exclusivement par les lieux notionnels qui s'y affirment. Concernant l'itinéraire intellectuel de Winckelmann, on se réfère aux études d'Élisabeth Décultot réalisées à partir des cahiers d'extraits de l'historien, qui font ressortir la fécondité de cette histoire de l'art. Il est difficile de délimiter le projet de Winckelmann qui semble toujours déborder des frontières dans lesquelles on aimerait l'enfermer. C'est que l'on persiste à s'interroger sur l'historien à partir d'un cadre de référence classique, alors que son approche tient sans doute plus de l'identification, de l'autopsie immédiate de l'objet, du corps des statues et de la culture des Anciens. Dans une réception où les champs de connaissance et les horizons d'attente sont dissociés, comment raconter l'histoire sans oblitérer cet espace anthropologique ? Aussi nous avons choisi un pari différent qui est le refus d'un cloisonnement disciplinaire. Il ne s'agit donc nullement de proposer une énième étude historique sur Winckelmann. Il existe pour cela d'excellentes histoires françaises et allemandes. Notre perspective est anthropologique et met en évidence une double appropriation. Cette attitude anthropologique, d'un point de vue critique, questionne également l'impact que Winckelmann a eu sur la discipline. Les enjeux soulevés dans ce travail dépassent donc le cadre d'une étude hagiographique et obligent à la fois de penser les conditions de possibilité d'une anthropologie et à interroger les formes de l'appropriation issues du récit. Le second refus est celui d'une approche systématique. La curiosité de Winckelmann transcende l'archéologie par la pertinence de ses analyses, mais surtout par l'ambition de son esthétique caractérisée par l'appétit de savoir des Lumières.³⁹

³⁹ Alain Schnapp va consacrer à Winckelmann un chapitre. Id., *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, «La crise méditerranéenne de l'archéologie. Winckelmann », Paris, Éditions livre de poche, 1993, p. 313-321.

Son œuvre devient un cadre de référence pour des écrivains, artistes, antiquaires, *dilletanti* qui y trouve une philosophie de l'art. De ces deux refus découle ce que nous entendons assumer positivement. Notre engagement est celui d'un décloisonnement disciplinaire qu'il convient de juger à partir de la réception de Winckelmann. Bien qu'une bonne part de nos références soient francophones, il n'y a pas lieu de voir ici un plaidoyer en faveur d'une certaine disposition disciplinaire, nous nous situons à la croisée d'une triple tradition, allemande, française et anglo-saxonne. Rien n'éclaire davantage le déploiement d'une anthropologie du visuel que le contexte intellectuel de notre recherche. Son cadre, qui est celui des écrits de Winckelmann, va nous permettre de les faire résonner avec les différentes sciences humaines du XVIII^e siècle. C'est pourquoi un élargissement théorique, qui est en soi un problème très warburgien, propre à une approche anthropologique, serait en mesure d'aborder Winckelmann et ses écrits à la fois dans leur partie classique, mais aussi dans leur nécessaire contrepartie anthropologique.

Pour tracer le cadre de notre thèse nous exposerons trois parties. La conscience classique fera tout naturellement l'objet de la première partie dans la mesure où il faut aborder sur un plan théorique, la représentation de l'art grec à partir des écrits de Winckelmann, mais aussi leur inscription dans le temps par une longue tradition historiographique et son système de références antiques. Ce qu'on a retenu de Winckelmann sera notre ligne directrice pour la mise en place de la cartographie classique de ce grand récit historique. Cette dernière étant réductible à l'espace même de l'origine de la discipline, à savoir le classicisme qui est dans tous les sens du mot une esthétique des Lumières. Deux articulations essentielles situent cette esthétique, le Beau idéal dont la représentation reconduit la forme classique de l'imitation. Saisir la logique profonde de ses axiomes va représenter les fondements esthétiques du système figuré par l'*Apollon*, *Laocoon*, *Le Torse*, et *Niobé*. La tradition historiographique va en faire le lieu même d'une conception classique de l'art. Mais c'est le néoclassicisme qui va créer l'espace sémantique pour la naissance de l'histoire de l'art. En fait l'histoire de l'art a été interprétée par une longue tradition historiographique comme déterminant le cadre normatif du classicisme. La question du Beau idéal reste ainsi le principe le plus évident. Isoler un trope représentatif de cette beauté, par exemple celle du *topos* classique de la mort héroïque, va permettre de situer le nœud du débat de cette réception historique de Winckelmann noué à deux questions fondamentales : comment le néoclassicisme s'est-il approprié le récit de

Winckelmann d'une part, et comment l'histoire de l'art s'est-elle taillée la part d'un idéalisme conservateur sur fond d'un rationalisme propre à la toile du XVIII^e siècle ? C'est que les rapports entre les statues antiques et le contexte historique entraînent plusieurs traditions de pensée autour de la réception de Winckelmann. Si l'Italie reste la mémoire et le lieu de l'art grec, la France le lieu du classicisme, l'Allemagne apparaît comme le pays d'une amnésie au XVIII^e siècle, à laquelle Winckelmann voulait remédier de façon émouvante, en lui offrant une représentation singulière de la beauté.

Il est juste de signifier que la spécificité de l'origine de l'histoire de l'art reste largement allemande. Notre approche se trouve d'emblée fondée dans la réalité de l'époque elle-même, et notre intérêt se porte vers les relations entretenues entre elles par l'esthétique française et allemande. Quand Winckelmann traduit des notions classiques par une restauration des valeurs du sentiment piétiste, quand l'esthétique française sert de point de départ à la *Geschichte*, enfin quand la métaphysique du Beau antique inspire l'esthétique néoclassique : tels sont les thèmes qui forment le cadre historique de la première partie qui tente de retracer les étapes les plus marquantes de cette construction de ce qui pourrait bien être à l'image d'un véritable kaléidoscope. C'est que la partition néoclassique va se poursuivre comme un trait structurel des études winckelmaniennes et semble représenter un défi pour les études historiques. Il nous rend attentif à ne pas tout confondre, notamment à ne pas confondre classicisme et origine de l'histoire de l'art. Par ailleurs, comment constituer les fondations pour une interrogation de type anthropologie du visuel dans la mesure où dans le cadre de cette histoire de l'art tout dépend des critères retenus et de la frontière géographique et culturelle toujours refermées sur elles-mêmes.

Ainsi une critique radicale de ce lien qui noue le classicisme et l'origine de l'histoire de l'art va mettre en place le déploiement qui va s'organiser entièrement à partir de la disparition de l'art grec. Pour la première fois, la fragilité des statues, leur disparition vont devenir un élément central de la réflexion historique, qui demande à interroger la notion même de ce que nous entendons par l'art mais aussi par le terme histoire de l'art. C'est pourquoi il faut revenir à ce passage fondamental de la *Geschichte* qui met en scène le spectre de l'art. Passage instructif qui témoigne d'une véritable mutation épistémologique mais aussi du sempiternel fossé qui sépare l'expérience empirique de sa part d'imaginaire dans l'histoire de l'art. D'un côté Winckelmann historicise l'idéal, de l'autre, il se place

aux antipodes d'un idéalisme rationnel. Contre tous les modèles traditionnels qu'utilise l'histoire de l'art, notamment celui du genre inaugural pour une discipline historique et classique, le déploiement d'une dimension fictionnelle est ici manifeste. Si l'art doit être perfection, il ne peut être que disparition. Ce point irréconciliable n'est pas sans renvoyer à l'historicisme hégélien à venir, mais l'épisode emblématique qui met en scène la poursuite des fantômes dégage avant toute chose, une mise en crise du modèle conceptuel classique pour une représentation de l'art grec. Au-delà des spécificités terminologiques, cette position théorique pensée par Winckelmann fait vaciller l'axe de l'imitation classique pour une complexité à l'œuvre pensable uniquement en termes psychiques, imaginaires et anthropologiques. Aussi dans un second mouvement, on mettra en parallèle un jeu, celui de la partie classique (imitation) et de sa nécessaire contrepartie anthropologique (l'appropriation). Cet échiquier révèle non seulement une méthodologie anthropologique mais également une naissance, celle de l'histoire de l'art indissolublement liée à la mutation radicale qui intervient au XVIII^e siècle avec l'avènement d'une science anthropologique. C'est un véritable écho de nature anthropologique qui se trame autour de la représentation de l'art grec. Aussi ce qui caractérise cette première partie est son fonctionnement en miroir qui offre la possibilité d'une relecture anthropologique, dont la principale articulation passe par une dialectique qui situe le deuil et le désir pour une double appropriation du corps et de la culture.

Pour autant que l'appropriation de l'art soit le moteur de la représentation de l'art, la question du corps est centrale. Le corps n'est pas l'argument de cette histoire de l'art, il est son départ et il en constitue la dramaturgie. L'art doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, mais l'histoire classique a ruiné le corps. Ce que Winckelmann a inscrit dans son histoire de l'art ce sont des histoires secrètes de corps, elles seront la matière de la seconde partie. L'appropriation du corps dont il est question s'inscrit dans un dispositif fantasmé mis en évidence par les études *gender* que nous ne contestons pas dans la mesure où elles reposent sur une rupture décisive avec une vision classique. Reste que ce schéma d'interprétation basé exclusivement sur l'homosexualité de l'historien révèle les rapports refoulés autour de la beauté du corps homosexuel, sans les inscrire dans le contexte historique. Or l'appropriation du corps du jeune éphèbe ne renvoie pas uniquement à une question psychanalytique, elle recoupe également un intérêt scientifique et artistique chez Winckelmann qui ouvre sur une curiosité anatomique qui n'a pas assez été mise en

évidence. Un étrange substrat émerge propre au contexte anthropologique du XVIII^e siècle. C'est au carrefour de la science, en particulier autour des observations anatomiques que l'on trouve une véritable contamination dans l'esthétique winckelmanienne. Toutes les descriptions du corps par exemple, devraient être relues, à la lumière des extraits de physiologie humaine dont Winckelmann s'est montré friand. Cela signifie que les principes d'idéalité et de beauté ne trouveraient leur sens ici, que par opposition au principe anatomique. Ce dernier va devenir l'expression de l'appropriation du corps de l'Autre. Avec l'anatomie, se met en place une recherche sur la structure interne de la beauté du corps. On peut questionner les raisons qui ont poussé Winckelmann à opérer une véritable dissection des corps des statues à l'image des anatomistes du XVI^e siècle. Simple curiosité d'esthète, ou travail d'historien ? Comme souvent chez Winckelmann, cette connaissance anatomique devient la pensée de l'écriture de l'histoire de l'art, mêlant une rhétorique classique telles que les notions de grâce et de sublime avec le propos du corps charnel et désirable. Dans le cadre de cette réinvention du corps de chair à partir du corps antique, le nu académique révèle la nudité masculine. Aussi le paradigme du détail va devenir notre fil rouge et pas seulement parce qu'il entraîne avec lui une question de méthode indiciaire, mais il offre une véritable mutation épistémologique. Le détail chez Winckelmann offre une indéfectible érotisation du corps qui met en place une rhétorique singulière et juxtapose adéquatement le discours historique, scientifique et anthropologique au XVIII^e siècle. Il n'y a pas d'immédiateté de l'expérience de la beauté, sans participation du goût des anomalies propres à l'exploration physiognomonique du corps. Il devient pour Winckelmann l'exploration des contrepoints de laideur. De cette perspective physiologiste, l'appropriation du corps met en scène un corps anatomique et érotique, mais aussi un corps dionysiaque qui est en un sens très précis indissociable de l'appropriation du corps antique, et va s'inscrire comme partie prenante intégrante du discours anthropologique au XVIII^e siècle.

En s'appropriant la représentation du corps grec, Winckelmann esquisse une certaine idéalité qui trace la mémoire inquiète du mouvement hellénique. Elle va se conjuguer avec le processus d'appropriation d'une culture qui va se déployer parmi les lettrés allemands. Aussi notre troisième partie inscrite dans cette perspective, pourrait s'intituler la Grèce créée par Winckelmann, de sa capacité à joindre dans sa double appropriation, la Grèce antique et la culture allemande. L'appropriation de la culture des Anciens est le second

volet de notre relecture anthropologique. Parler d'appropriation quand on parle de culture, c'est pointer une véritable fusion entre deux entités, deux essences fondamentales qui se mélangent durablement. Tout se passe comme si les temps, l'Antiquité et la culture allemande se confondaient dans l'espace d'une multiplicité de durées qui s'enchevêtrent et s'enveloppent les unes les autres. Il faut donc substituer à la vieille notion historique du temps, un second sens, révélateur en l'occurrence de la force et de la pérennité du mythe grec. Ce pèlerinage aux sources initié par Winckelmann et dans lequel la culture allemande puise ses références, va sceller la force du tableau. Mythe et réalité s'entrecroisent étroitement, ainsi revenir sur la force du motif de la mort tragique de l'historien, permet d'évaluer la portée de l'appropriation de la culture grecque par Winckelmann. Il représente en quelque sorte le cadre théorique de cette troisième partie. Car la Grèce de Winckelmann et l'Allemagne classique finissent par ne former plus qu'une entité, et c'est la ligne mythique qui définit son horizon amalgame de faits réels et antiques.

Par commodité méthodologique, cette partie sera abordée en deux temps bien distincts. Dans un premier mouvement, l'accent sera mis sur l'appropriation de la culture grecque propre à Winckelmann, le second temps présente l'engouement, le débat que suscite cette appropriation en Allemagne. L'Allemagne aura fait sienne la Grèce de Winckelmann. Les termes de la rencontre sont complexes et fusionnent deux réalités différentes qui ne se résument pas simplement. Il faut remonter un instant à la genèse du lieu de l'écriture, Rome, pour comprendre comment Winckelmann fonde une discipline qui va devenir le type accompli du culte esthétique et classique allemand. Rome c'est le lieu de l'origine mais aussi de l'exil de l'historien qui fonde une perfection grecque proprement imaginaire. À l'égard de cette Grèce fantasmée, le principal moyen d'appropriation reste une compénétration, celle de la curiosité intellectuelle, de la représentation imaginaire, de la représentation physique en un point où il n'est plus possible de distinguer la Grèce esthétique et la culture matérielle. Aussi l'appropriation de la culture des Anciens peut se lire comme une volonté de fondre deux siècles différents, la Grèce antique et l'Allemagne du XVIII^e siècle dans la même problématique d'ordre esthétique. Winckelmann trouve une justification en traçant une indéniable continuité épistémologique dans le discours de la représentation de l'art grec. Voir comment la Grèce antique est représentée, et voir comment elle définit le classicisme allemand passe par une prise de conscience qui est à la

fois une révélation d'ordre mystique, mais aussi une affirmation identitaire qui se forme entre une verticalité et une transversalité des cultures. L'idée de la Grèce qui se forme est d'ordre esthétique, politique et philosophique. Trois domaines qui se chevauchent étroitement et que l'on pourrait regrouper ici sous le seul terme de la *Kultur* classique allemande. Voilà ce qui définit la nature de l'appropriation de Winckelmann. Il s'y forme l'idée d'une Grèce non en tant qu'altérité foncière, mais d'une Grèce prise en tant qu'entité imaginaire comme nous l'avons abordée précédemment.

On s'intéresse alors à la façon dont la Grèce fut reçue dans l'Allemagne littéraire et artistique. Plus encore, Winckelmann a inscrit l'art et la culture grecs dans une tradition littéraire qui devient une tradition allemande. C'est pourquoi la question de la réception allemande de Winckelmann est à ce titre une voie d'accès. On peut reconnaître la substance même de ce mouvement chez trois auteurs, Herder, Lessing et Goethe. Ils cristallisent le débat d'un point de vue littéraire, mais aussi politique et esthétique. Nulle part plus qu'en Allemagne, la Grèce antique n'a été aussi fortement intégrée à la pensée, la *Weltanschauung* des poètes et des philosophes. C'est cette part de réalité qui nous intéresse ici, celle d'une Grèce intégrée ou pour reprendre les mots de Butler, « la tyrannie de la Grèce⁴⁰ » qui s'exerce sur l'Allemagne. Le fait est que la Grèce, d'objet de contemplation esthétique devienne objet d'appropriation culturelle qui va alimenter une réflexion sur les conditions de l'identité et de l'altérité. Si l'on admet cette évidence, cette partie est par ricochet une interrogation sous-jacente à notre méthode dans ses aspects anthropologiques qui définissent la *Kultur*.

Enfin de ces trois parties émerge au-delà de leurs différences manifestes une cartographie singulière, celle de la mélancolie de l'historien indissociable du mouvement général de l'appropriation. La mélancolie situe le véritable lieu de l'appropriation de l'art grec que ce soit sous le signe d'une relique, d'un cadavre, d'une trace ou d'une survivance. L'appropriation nous guide inexorablement vers des genres théoriques contradictoires et il se pourrait bien que l'exemple le plus éloquent de ce métissage de contenu soit posé à partir du *Laocoon*. La mélancolie donne non seulement le ton au récit qui se lit comme une expérience de la disparition d'un référent, mais elle nous inscrit dans un début d'explication qui voisine avec le deuil d'un art mort à jamais. C'est ainsi que le désir

⁴⁰ Eliza Maria Butler, *ibidem*.

l'impulsion historique. Voilà franchi le seuil d'un mouvement dialectique qui se situe entre la perte et le désir de l'art grec pensés comme un acte anthropologique sans éliminer les phénoménologies qui tissent une histoire mythique. Aussi le désir comme cause première de l'histoire revient à chaque coin de cette thèse. La mise en œuvre de son lieu est la preuve du corps masculin. Toute représentation part du corps et revient au corps.

Mais le désir induit également une culture dans la perspective anthropologique d'une appropriation des trophées corporels et des reliques. Winckelmann en donne un exemple frappant et c'est seulement à cette condition que l'histoire de l'art grec peut incorporer d'innombrables virtualités, pour un itinéraire vers l'irrésistible profondeur du mystère de l'art⁴¹.



Fig. 1. Gravure de la première édition de Winckelmann (1769)

⁴¹ Ou comme aurait pu l'écrire Victor Hugo : « Un livre où il y a du fantôme est irrésistible. » Cf. Id., *William Shakespeare*, Œuvres complètes, vol. 12 : Critique. Paris : Robert Laffont, coll. «Bouquins », 1985, p. 417.

PARTIE I

PARTIE I

DE LA CONCEPTION CLASSIQUE AU DÉPLOIEMENT ANTHROPOLOGIQUE DES ÉCRITS DE WINCKELMANN

INTRODUCTION

Nous devons admettre d'emblée qu'introduire une réflexion sur la représentation de l'art grec dans les écrits de Winckelmann n'est pas seulement amorcer la définition d'un territoire propre, mais c'est entreprendre un long voyage dans le temps et dans l'espace d'une historiographie. Le terme même de conception « classique » nous invite à réfléchir au mouvement néoclassique dont le pivot théorique central reste la figure de l'historien. Esthète amoureux, Winckelmann reste le nom qui se décline au temps de l'origine de l'histoire de l'art autour de la représentation de l'art grec au XVIII^e siècle. C'est avec un essai matriciel, les *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la sculpture et la peinture*⁴² (*Gedanken*) que Winckelmann sera défini comme l'inventeur d'un paradigme nouveau, celui de la Grèce antique. Quelques années après la publication de son opuscule, Winckelmann deviendra bibliothécaire du Vatican et préfet des Antiquités. De Rome, il écrit son *Histoire de l'art de l'Antiquité*⁴³ (*Geschichte*), texte fondamental qui

⁴² On se réfère à la traduction française du texte, Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. fr., de Marianne Charrière, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991. La première édition Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben und Erläuterung, Dresde, (1755)*. La seconde édition augmentée, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunst*, Dresde, 1756.

⁴³ Nous précisons que toutes les traductions de l'allemand et de l'anglais sont personnelles. Les références aux traductions publiées sont données en note de bas de page. Nous avons choisi de relire Winckelmann en allemand et en français. Winckelmann auteur de la *Geschichte der Kunst des Alterthums*. L'expression se traduit littéralement par *Histoire de l'art de l'Antiquité*. La traduction française la plus récente, celle de Dominique Tassel introduit dans le titre la préposition *dans* l'Antiquité, signifiant du même coup que Winckelmann peut être considéré comme l'inventeur de l'art antique, mais aussi de l'histoire de l'art occidentale. Cf. Johann Joachim Winckelmann, « Note sur la traduction », in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2005. Nous nous référons cependant à la dernière publication de son *Histoire de l'art* en français, (*Geschichte*, 2005), ainsi qu'à la traduction de Marianne Charrière pour les *Réflexions*, (*Gedanken*, 1991). Ce qui nous place d'emblée dans une situation ancillaire vis-à-vis de la

bouleversera les conceptions traditionnelles de la discipline telle qu'elle fut pratiquée au XVIII^e siècle. Les fondements historiques de cette réception s'inscrivent dans un contexte précis, le néoclassicisme qui crée un véritable espace sémantique pour la naissance de l'histoire de l'art. En fait l'histoire de l'art de Winckelmann a été interprétée comme déterminant le cadre normatif du classicisme. Son principal apport sur un plan historiographique est d'avoir su donner un cadre temporel pour une classification des œuvres antiques, fondée sur une évolution stylistique, en plus de lier une connaissance de l'objet à son contexte. Cette stature de connaisseur et d'historien a inspiré un immense intérêt qui n'a cessé de croître, pour ne pas dire qu'il a dépassé l'intérêt porté à la doctrine et aux idées de Winckelmann⁴⁵. La signification de l'œuvre et son influence reposent à la fois sur la connaissance érudite et l'apport de l'historien, mais aussi sur l'exaltation qu'elle a suscitée à travers le temps. Winckelmann a rencontré un engouement durable, et si l'on se réfère aux études contemporaines, celles d'Alex Potts⁴⁶ viennent nous rappeler cette évidence. Celui qui fait de l'amour pour le corps masculin grec une matière épistémologique, situe la complexité de Winckelmann qui n'a pas fini de susciter de l'intérêt.

La représentation de l'art reste le premier prosélyte et un référent concret pour toute une historiographie académique. Rappelons simplement combien l'exemple de l'Antiquité est

transversalité propre à la position historique de Winckelmann. Bien que nous ayons parfois certaines réserves à son égard, nous n'avons pas fait référence à d'autres traductions, de même, pour des questions de compréhension, nous avons donné les citations de Winckelmann souvent sous forme bilingue. Toutefois, comme la numérotation des fragments de l'édition française ne correspond pas à celle de l'édition allemande, nous n'avons pas cherché l'équivalent dans l'autre langue. Nous précisons en note chaque fois que nous avons traduit nous-mêmes un fragment de l'allemand que nous n'avons pas trouvé dans l'édition française ; le contraire est aussi parfois arrivé, à savoir que nous avons un fragment en français dont nous n'avons pas trouvé l'équivalent en allemand ; dans ces quelques cas nous avons omis le texte original. Pour les citations d'autres auteurs que nous avons dû traduire en français, nous précisons chaque fois en note qu'il s'agit de notre traduction. Et il en va de même pour les citations de la littérature secondaire allemande. Notre position de traductrice que ce soit de l'allemand vers le français, de l'anglais vers le français est personnelle induisant un processus discursif unique qui ne cherche aucune prétention à vouloir s'instaurer maître du territoire.

⁴⁵ Pour ne signaler que la biographie de C. Justi, (1832-1912), qui s'attacha à écrire une somme de trois volumes sur Winckelmann de 1866-1872 *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. 5. Ed. par W. Rehm (1956). Sur ce texte Michel Espagne parle d'une biographie qui ne s'identifie pas à l'objet, mais davantage au regard de l'historien, jetant d'emblée un intérêt pour une histoire culturelle. Michel Espagne, *Les transferts culturels*, Paris, PUF, 1999, p. 205. J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, introduction et notes par H. Holtzhauer, 1969. Enfin, J.-G. Herder – J. W. Goethe, *Le Tombeau de Winckelmann*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993. Helmut Sichtermann, « Winckelmann : une existence mise en œuvre, dans Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières », *op. cit.*, pp. 217-236. À compléter avec tout l'énoncé de Schlosser, *Littérature artistique*, trad., J. Chavy, Flammarion, Paris, 1984. Nous reviendrons plus longuement sur la fascination qu'a exercée la vie de Winckelmann sur ses contemporains en Allemagne, dans la partie III de notre thèse, « l'instrumentalisation de la réception en Allemagne. »

⁴⁶ Cf. Alex Potts, *ibidem*.

lié à l'idée que Winckelmann s'est faite de l'histoire de son propre objet. En revanche si les relations entre la représentation de l'art grec et Winckelmann restent complexes, elles sont bien réelles et en définitive fécondes. La conception classique de l'art grec résiste à toute systématisation. Lieu de tous les clichés artistiques, synonyme de néoclassicisme, elle cristallise les contradictions esthétiques. De surcroît, la représentation de l'art grec engage deux niveaux théoriques, le néoclassicisme qui cimente la triple impulsion du bon goût, l'idéal de beauté, et l'imitation, ainsi que l'homme Winckelmann. Aussi dans un premier temps notre ligne directrice sera guidée par l'espace de cette question : qu'est-ce qu'on a retenu de Winckelmann ? Cette première partie nous met face à une cartographie complexe que nous ne pouvons décomposer que très schématiquement. Nous le ferons en revenant sur les deux textes fondamentaux de Winckelmann, les *Gedanken* et la *Geschichte*, son principal corpus théorique, mais aussi une mise en évidence de leur visée explicite de fondation disciplinaire. Revenir sur des points précis qui ont façonné la conception classique de l'art grec va mettre en place le cadre théorique qui retient principalement deux notions : la mise en place d'un idéal de beauté dont la représentation sur un plan métaphysique et artistique prend la forme du concept classique de l'imitation. La première concerne la notion classique de l'imitation (*Gedanken*) et définit les règles classiques de l'art. La seconde, plus éparse, fonde de façon essentielle la nature de la représentation de l'art grec, il s'agit de la notion de beauté, le principe incursif le plus évident du classicisme. D'un point de vue historique, la représentation est ainsi définie par le canon grec. Autrement dit la représentation de l'art est avant tout une éthique classique pour une esthétique qui se réfère à tout un débat académique dans le champ de la théorie des arts. De ces notions protéiformes au XVIII^e siècle émergent une foule de questions qui demandent simplement à être testées et remises en chantier. Le propos n'est pas d'épuiser les combinaisons de ces axiomes classiques, mais d'en faire ressortir, exemples à l'appui, les éléments et les hypothèses suspendues à l'historiographie. Conformément aux textes fondateurs, le regard posé sur les statues antiques lié à la représentation de l'art grec (pour ne nommer que l'*Apollon du Belvédère*, le *Laocoon*, le *Torse*, *Niobé*, et l'*Antinoüs*)⁴⁷ sera interprété comme la référence du système classique.

⁴⁷ Cf. L'*Apollon du Belvédère*. Gravure extraite de Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, 1764. Paris, Bibliothèque nationale de France. Source : Antoine de Baecque, Adrien Goetz, Catherine Guégan, Sylvain Laveissière, Stéphane Melchior Durand, *L'ABCdaire de Prudhon et le néoclassicisme*, Paris, Flammarion, 1997, p. 115. Le *Torse*. Source : Alex Potts, *ibidem*. Enfin pour l'*Antinoüs*, c. 130 AD. Marbre, h.195 cm, 77, Vatican Museums. Source : David Irwin, *Neoclassicism*, London, Phaidon, 1997, p. 30.

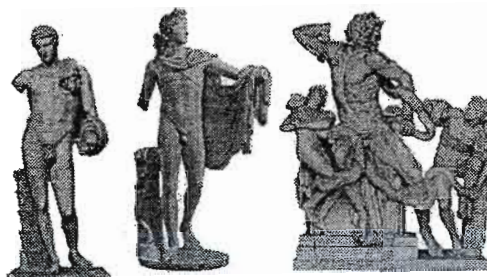


Fig. 2. *Antinoös, Apollon, Laocöon, marbre.*

Il faut composer avec le caractère insaisissable de l'œuvre de Winckelmann qui présente une première difficulté. Disons que Winckelmann fut singulier par l'idée qu'il se fit de la beauté classique. C'est pourquoi ce premier chapitre est plus qu'un bilan des études winckelmanniennes, autre chose qu'un panorama ou un diagnostic sur la situation historique et artistique de ce grand récit. C'est davantage un point de départ pour ouvrir des voies d'explorations de type anthropologique pour une représentation de l'art grec. Soumis à un cadre normatif du classicisme, les liens entre l'invention de l'histoire de l'art et le néoclassicisme sont tellement constitutifs de la représentation de l'art grec, que l'on ne sait plus très bien si le courant néoclassique est le fruit de l'histoire de l'art ou si la possibilité même de l'histoire de l'art n'est que le fruit historique d'une époque et d'une culture particulières, la *Klassik* allemande. Cette double question explique assez bien pourquoi la représentation de l'art grec issue de cette origine se place toujours sous le joug implicite d'une norme inébranlable, celle du classicisme. Dire cela, c'est immédiatement trouver une série de tensions théoriques autour d'une idéologie qui a dénaturé la nature et l'héritage de Winckelmann.

Sur un plan méthodologique, pratiquer une critique du classicisme et revenir sur la période historique du XVIII^e siècle permet de revenir sur les catégories esthétiques retenues par Winckelmann avec une anthropologie du visuel. Les questions ne sont pas simples, dans la mesure où dans le cadre de cette histoire de l'art tout dépend des critères classiques retenus. Aussi elle se fera en deux temps, à la fois sur un axe synchronique, mais aussi sur celui d'une diachronie. Dans un second temps, on peut dénoncer une véritable absence dans l'espace d'études contemporaines d'une anthropologie du visuel, à commencer par la

figure d'Aby Warburg⁴⁷. Paradoxalement c'est au père de l'anthropologie esthétique que revient l'amorce du mouvement de la perpétuation du fait classique de Winckelmann. Il sera suivi, un demi-siècle plus tard par deux historiens majeurs, Georges Didi-Huberman⁴⁸ et Hans Belting. Dans le renouvellement des méthodes de l'historiographie, l'absence d'études winckelmaniennes est un constat qui ouvre sur les termes d'une tension importante. C'est pourquoi c'est précisément l'histoire de l'art aujourd'hui, dans ses relations avec l'anthropologie, qui va nous permettre de théoriser Winckelmann. Aussi la question d'une relecture de Winckelmann par le biais d'une anthropologie du visuel, reste inséparable d'une dimension critique qui pointe l'absence de ce type d'études dans le cadre winckelmannien.

Si la question anthropologique dans les énoncés contemporains de Winckelmann reste absente, il faut souligner que l'étude de l'art winckelmannienne est un véritable mélange d'anthropologie, d'ethnographie et de culture propre au XVIII^e siècle (Décultot). Paradoxalement l'expérience esthétique et visuelle de Winckelmann éclaire non seulement un regard de type anthropologique que l'on trouve au creux de cette histoire de l'art, mais elle est aussi à rapprocher des débats historiques des Lumières. Aussi le fait que l'historien soit revenu à un contact étroit avec Plinie l'Ancien est emblématique d'une tendance culturelle pour constituer une esthétique proprement allemande. On trouve un historien qui définit la Beauté idéale en termes d'invention plastique, de rituels et d'éléments culturels. Elle va nous permettre de repérer la fonction anthropologique de la représentation de l'art grec. Ce balancement entre deux approches de l'art, historique et anthropologique engage plus que de simples modalités stylistiques. Il touche l'histoire de l'art dans des choix épistémologiques essentiels. Au moment où Winckelmann découvre les statues antiques, la beauté idéale et abstraite devient anthropologique et plastique. Aussi distinguer les deux anthropologies clarifie un point méthodologique important. L'anthropologie de Winckelmann est à comprendre dans sa signification historique. Celle qui inscrit notre méthodologie dans un déplacement des frontières disciplinaires, dégage le récit winckelmannien du néoclassicisme écrit le plus souvent à travers le prisme déformant des idéaux classiques français. Revenir sur ce point revient à poser le doigt sur

⁴⁷ Sur ce point seront prises en considération les ouvertures méthodologiques d'Aby Warburg dans leurs conséquences anthropologiques.

⁴⁸ En particulier Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, ainsi que Id., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

le rapport paradoxal qu'a pu entretenir la discipline avec son origine pour fonder une histoire de l'art systématique.

Aussi l'approche anthropologique va dans un premier temps exiger d'élaborer une structure qui respecte les faits historiques inhérents à la représentation de l'art chez Winckelmann. Dans un second temps, elle va permettre de bien distinguer les pièces disjointes des différentes traditions qui ont constitué la réception de Winckelmann. Car les enjeux consistent à importer à la fois un classicisme antique et le néoclassicisme français, pour un modèle philologique propre à un *Klassizismus* allemand. De cette greffe naît un classicisme romantique allemand fait de principes et de modèles antiques⁵⁰. Aussi élargir l'horizon de la réception historique du récit et faire résonner les différents cadres de pensées constitue un laboratoire foisonnant dans lequel la représentation de l'art s'invente et nous invente par la même occasion. À première vue, cela peut sembler contradictoire, reste que pour déployer une anthropologie, on ne repoussera pas les analyses historiques, au contraire, elles seront aptes à la compléter. Enfin un troisième moment va être consacré à retrouver les ancrages théoriques du récit winckelmannien. Le meilleur exemple reste celui du paradigme de l'imitation, axiome central de cette histoire de l'art. Déplacer la grille de lecture de l'imitation appliquée à la représentation de l'art, c'est abandonner les cadres d'une rhétorique classique, celle d'imiter *ad nauseam* les Anciens ou de copier la statuaire grecque. Le même modèle relié à une anthropologie du visuel donne un outil qui dépasse l'actuel débat, en révélant le développement anthropologique de toute imitation qui est aussi une appropriation. À vrai dire l'étude des rapports entre ces deux axes, l'imitation et l'appropriation, ne peut s'établir que de manière critique dans la mesure où l'appropriation en termes définitionnels joue sur deux registres. Elle n'est pas réductible à un instinct prédateur, mais à un rapport à l'altérité qu'elle dissout et résout suivant une logique anthropologique de l'imitation. De plus, l'imitation, autant qu'elle désigne un certain travail d'érudition historique, mérite d'être interrogée sous des angles différents. Si l'art par excellence de la période classique fut la copie des formes anciennes, l'art n'en est pas moins mort, affirme Winckelmann. Formule qu'il faut entendre de manière hégélienne comme une inadéquation entre un contenu et une forme qui rend nécessaire le passage à une nouvelle forme d'expression de la conscience.

⁵⁰ Cette dénomination a été étudiée par Pierre Moreau, *Âmes et thèmes romantiques*, Paris, J. Corti, 1965.

La disparition est une certitude qui reste un des points forts de la réflexion philosophique du classicisme, mais aussi de sa réflexion critique. C'est pourquoi il faut revenir sur ce passage de la fin de la *Geschichte*, un final elliptique qui ouvre sur une fin de l'art énigmatique. L'épilogue ne résout rien, mais il témoigne du sempiternel fossé qui sépare l'expérience empirique de l'art de sa part imaginaire dans l'histoire de l'art. Ainsi cette conclusion désigne-t-elle conjointement le point d'aboutissement de l'histoire et celui de la disparition de l'art. C'est l'indicible qui marque la limite de toute représentation possible et ce sont les deux notions, celle de l'histoire et celle de l'art qui désignent la limite du classicisme. D'un côté Winckelmann historicise l'idéal, de l'autre il se place aux antipodes d'un idéalisme rationnel qui ouvre sur la catégorie de l'imaginaire. On peut simplement revenir sur ce passage où Winckelmann use de la représentation imaginaire pour construire la représentation de l'art. Contre tous les modèles qu'utilise ordinairement l'histoire de l'art, notamment celui du genre inaugural d'une discipline historique et classique, le déploiement d'une dimension fictionnelle est ici manifeste. Passage exemplaire qui ne peut être nié dans son extrême complexité et qui transcende le simple fait d'être le point d'aboutissement de l'histoire de l'art. Si l'art doit être perfection, il ne peut être que fiction ou inachèvement, voilà qui résume l'épisode emblématique de « la poursuite des fantômes⁵¹. » La leçon qui se dégage d'un point de vue théorique est plus qu'une simple mise en crise du modèle classique accolé à Winckelmann. Il apparaît très clairement que la question de l'absence entraîne une dialectique entre le deuil et le désir. Cette dialectique paraît particulièrement appropriée pour manifester ce qui se cache derrière toute imitation. En effet, elle précise de façon exemplaire la signification d'une double appropriation qui se cache sans se présenter ou qui se présente en se cachant dans la construction de la représentation de l'art. Les limites conceptuelles d'une telle affirmation sont les contours de l'horizon de l'art grec qui présente sa transcendance même sous les traits de l'éloignement ou encore à travers le voilement de brouillards qui montrent en cachant, ou cachent ce qu'ils dévoilent⁵². C'est pourquoi on s'arrête à ce passage dans la mesure où il ouvre sur un point de méthode en lien avec notre hypothèse. L'impressionnant savoir historique de l'auteur est traversé par des extases désirantes et charnelles afin de produire un effet de présence, substituer à l'absence une appropriation,

⁵¹ Nous faisons référence à la conclusion de la *Geschichte* qui sera longuement commentée dans le cadre de cette partie, mais aussi cette expression sera reconsidérée par Georges Didi-Huberman dans le premier chapitre de *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *ibidem*.

⁵² On se réfère aux propos de Winckelmann dans la fameuse conclusion de l'histoire de l'art. Voir en particulier sur la métaphore du brouillard, Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, tome I, Paris, José Corti, 1988.

produire une image fétiche de l'objet perdu. De tels moments dans le contexte de la représentation de l'art ne vont pas sans ouvrir sur une double appropriation. L'historien ne cesse d'osciller entre les deux, celle du corps du jeune éphèbe grec, mais aussi celle de la culture de l'Autre.



Fig. 3. Gravure de la première édition de Winckelmann (1764).

1 LA REPRÉSENTATION DE L'ART GREC : LES *GEDANKEN* ET LA *GESCHICHTE*

En 1755, paraît une petite plaquette à Dresde, *Gedanken über die Nachahmung*⁵³, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, dont les motifs rhétoriques énoncés par Winckelmann vont devenir le véritable manifeste théorique du néoclassicisme, l'imitation pour une représentation de l'art grec inscrite dans la rhétorique de la belle nature. Pour comprendre la logique profonde qui anime le travail de Winckelmann, il faut toujours revenir au premier texte, celui des *Gedanken*. Les *Gedanken*, traduites par le terme français « pensées, » un mot qui n'est pas de coquetterie. Il est bref et a posé les prémisses empiriques d'un programme esthétique. Le premier mérite de cet opuscule est d'avoir irrigué toute la construction de l'histoire de l'art à venir. C'est avec une cinquantaine de pages, que Winckelmann sera défini comme l'inventeur d'un paradigme nouveau, celui de la Grèce antique. Quelques années après sa publication, son auteur, converti au catholicisme, deviendra bibliothécaire du Vatican à Rome et préfet des Antiquités. Ce texte fondamental et fondateur bouleversera les conceptions traditionnelles de la discipline telle qu'elle fut pratiquée au XVIII^e siècle.

Cet opuscule n'est nullement spéculatif, pourtant Herder, le premier a remarqué que toute l'histoire de l'art de Winckelmann est en germe dans cet essai⁵⁴. C'est l'ouvrage de la

⁵³ On se réfère à la traduction française du texte. J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. fr., de Marianne Charrière, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991. La première édition, J.-J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerei und BildhauerKunst, Sendschreiben und Erläuterung*, Dresde, (1755). La seconde édition augmentée, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerei und BildhauerKunst*, Dresde, 1756. Si ce texte fut si bien reçu, c'est qu'il vint combler des attentes multiples et diverses, au point que l'on peut encore aujourd'hui y voir un reflet de la complexité propre à l'inspiration et aux visées communes à l'histoire et au public des Lumières. Les *Gedanken über die Nachahmung* sont traduits la même année en français dans la *Nouvelle bibliothèque germanique*, Amsterdam, 17/juillet-septembre 1755, pp. 302-329, et 18/janvier-mars 1756, pp. 72-100. En 1789, paraît une nouvelle traduction de l'allemand par Hendrik Jansen. Cf., Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation*, in Johann-Joachim Winckelmann : *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Paris, 1786. Ces diverses versions ont largement contribué à la diffusion des *Gedanken* en France. En eux-mêmes les écrits de Winckelmann posent de graves problèmes au traducteur écrit l'historien Grenier qui retrace le champ littéraire qui va accueillir l'œuvre de Winckelmann. Non seulement dans le cadre d'une esthétique de la traduction, mais entendus également comme transferts d'une langue à l'autre, doublés d'un exercice herméneutique falsificateur. Cf. Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction, Winckelmann les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Paris, Droz, 1998. J'insiste sur ce point qui renvoie à l'assassinat de Winckelmann pour l'histoire de l'interprétation de son œuvre. « La bonne traduction rend l'âme à un corps inerte, elle restitue un signifiant propre au signifié », Antoine Berman, « L'essence platonicienne de la traduction », in *Revue d'esthétique*, n.s. N. 12, 1986, pp. 63-73. « La traduction « rejoue » l'original et le met en acte ». Id., *ibidem*, p. 14.

⁵⁴ Herder, *Sämmtliche Werke*, Berlin, éd. Bernhard Suphan, (1877-1913), VIII, p. 452.

vocation et de l'exaltation, les idées vont de pair avec les œuvres. C'est le fruit des années de proximité avec les artistes, Oesner en particulier qui fit découvrir à Winckelmann les riches collections artistiques des ducs de Saxe. Elles ont éveillé l'historien à la beauté des tableaux de la Renaissance qu'il décrit, contemple et dessine tout en se livrant à des travaux d'anatomie. À côté de ces premiers émois esthétiques, il poursuit ses études érudites favorites, pour comprendre les Anciens et lire Homère. Mais le sujet principal de l'opuscule reste l'imitation des Anciens qui est au centre du dispositif classique de la représentation de l'art grec faisant de la représentation de l'art grec une véritable idéologie.

Neuf ans après les *Gedanken* en 1764, Winckelmann entreprend l'écriture de sa monumentale *Geschichte der Kunst des Alterthums*, à Rome. Elle a été souvent lue comme revenant sur les mêmes intuitions de 1755 en s'inscrivant dans une philosophie issue des Lumières. Mais quand Winckelmann la publia chez l'éditeur Walther, à Dresde⁵⁴, on est mis devant un événement qui va devenir le monument littéraire au XVIII^e siècle. Comment a-t-il décrit l'art grec, ce monde inconnu ? Comment Winckelmann a-t-il fait de la fiction, une œuvre historique entendue au sens narratif, *Erzählung* en allemand ? Comment a-t-il créé une relation véridique et une œuvre de science, donc une construction philosophique de son objet historique, pris au sens d'un système de l'art, (*Versuch eines Lehrgebäude*⁵⁵) ? Relisons la dédicace à l'artiste Anton Raphael Mengs souvent reprise par l'historiographie, mais trop souvent ces études ignorent sa véritable nature : cette « [...] histoire de l'art [qu'il dédie] à l'art au temps et plus particulièrement à mon ami

⁵⁴ La *Geschichte* est traduite à trois reprises en français de 1766 à 1794. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 vol. pour une première publication à Dresde en 1764, trad. fr., Johan-Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Gottfried Sellius et Jean-Baptiste-René Robinet, 2 vol., Paris, 1966. Winckelmann fut en désaccord avec cette traduction. *Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Michael Huber, 3 vol., Leipzig 1781 (trad. fr., rééd. Paris, 1789). *Histoire de l'art chez les Anciens*, 3 vol., traduit de l'allemand par Hendrik Jansen, Paris an II-XI, (1794-1803). Sur la figure de Jansen, cf., Pascal Griener : « La nécessité de Winckelmann : Hendrik Jansen (1741-1812) et la littérature artistique à la fin du XVIII^e siècle », in *Winckelmann et le retour à l'antique. Entretiens de la Garenne Lemot*, Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe (éd.), Nantes, 1995, pp. 111-126. Pour le titre en français, on se réfère à la nouvelle traduction parue en 2005, cf., Johann-Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. fr., Dominique Tassel, Paris, La Pochothèque, Librairie générale Française, 2005. Il n'est pas sans intérêt de relever la notice du traducteur : « une évidence historique devenue banale délimite le champ à l'intérieur duquel le traducteur doit nécessairement faire ses choix de langues. Winckelmann peut être considéré comme l'inventeur de l'art antique, mais aussi du même geste de l'histoire de l'art occidentale. » Cf., Dominique Tassel, « Note sur la traduction », in *Histoire de l'art dans l'Antiquité op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ La notion « Versuch eines Lehrgebäude » peut se comprendre dans le sens d'une construction philosophique et doctrinale. Il faut construire l'objet dont on fait l'histoire.

Anton Raphael Mengs⁵⁶. » En plaçant ainsi un artiste à l'orée de son histoire, Winckelmann spécifie clairement une rencontre entre l'érudition, la philosophie et le savoir-faire de l'artiste. Pour la première fois, une histoire de l'art traite des œuvres antiques avec le langage et les questions imputables aux artistes modernes.

L'objectif premier de Winckelmann est sans équivoque. Il s'agit de consacrer à l'art « un monument plus durable que le bronze », c'est-à-dire une histoire, d'historiciser l'art. « Je prends le mot Histoire dans sa signification la plus étendue, celle qu'il a dans la langue grecque, et mon intention est de donner un essai de système doctrinal. [...] Mais l'essence de l'art [...] reste le dessein principal⁵⁷. » En choisissant de s'approprier cette filiation historique, Winckelmann transforme l'art en une souveraine puissance historique. L'art devient le sujet d'une histoire, et se trouve investi d'une dignité historiographique qui dépasse le simple document artistique⁵⁸. Ce point est formulé de façon tenace par Winckelmann qui accrut sa portée, sa signification et son contenu en se distinguant de la tradition des biographies d'artistes qui remonte à l'Antiquité grecque⁵⁹. Il cherche l'Antiquité authentique où il découvre ses documents artistiques qu'il interprète d'après leur essence. Cette origine du discours sur l'art se place essentiellement à un niveau épistémologique, en dépassant la simple chronique de type plinien ou vasarien, « mon principal objet dans cet ouvrage, écrit Winckelmann, est la nature de l'art, l'histoire des artistes y est pour peu. Leurs vies ont été recueillies par d'autres et elles n'entrent point dans mon plan⁶⁰. » Il s'agit pour Winckelmann de passer d'une vision de l'histoire fragmentée à travers le prisme des biographies à une vision d'ensemble et à une conscience historique. La culture grecque et son art sont de ce fait considérés comme des

⁵⁶ Winckelmann, in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 68.

⁵⁷ Winckelmann, « Préface » in *ibidem*, p. 39.

⁵⁸ Si on reprend les mots de Winckelmann, « Je prends le mot histoire dans sa signification la plus étendue. Celle qu'il a dans la langue grecque. » Il faut comprendre ce sens de l'histoire dans la tradition de Cicéron, au sens grec. On peut consulter le chapitre sur l'historiographie grecque d'Arnaldo Momigliano, in *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 15-52. L'histoire au sens narratif se traduirait par *Erzählung* en allemand, une histoire à comprendre au sens de la connaissance. Dans le prolongement de la réflexion historique d'Hans Belting, on peut différencier Winckelmann sur ce point avec Vasari autour d'une rupture de l'héritage florentin à travers une appropriation non pas artistique de l'Antiquité, mais historique. Voir Hans Belting, « L'héritage de Vasari. L'histoire de l'art est-elle un processus ? », in *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, pp. 107-108.

⁵⁹ Nous soulignons : les données biographiques prennent une importance secondaire dans cette exposition de l'origine de l'art, « Les biographies je les laisse aux autres [à Vasari bien sûr] » *ibidem*.

⁶⁰ Winckelmann cite explicitement les biographies de Vasari, id., *ibidem*. Une dette théorique traitée par Hans Belting, in *L'histoire de l'art est-elle finie*, op. cit., p. 87. Une comparaison entre deux visions historiques qui bien que très différentes l'une de l'autre se rejoignent selon Hans Belting autour de la vision synoptique de l'histoire et de l'histoire de l'art de Winckelmann qui reposent sur la doctrine artistique vasarienne.

organismes vivants. Citons la première phrase de la préface de la *Geschichte* : « L'histoire de l'art de l'Antiquité, que j'ai entrepris d'écrire, n'est pas le simple récit de la succession des temps⁶¹ [...] ». D'un point de vue définitionnel, une histoire de l'art pour Winckelmann est associée à une histoire d'un temps cyclique basée sur l'idée du progrès. Une perspective qui soulève dans son mouvement toute la question de la contribution de Winckelmann à la littérature artistique, longuement analysée par Édouard Pommier⁶², ainsi que par Élisabeth Décultot d'un point de vue du processus historique. Un processus, il faut le souligner qui fut non seulement un objet de recherche scientifique pour Winckelmann, mais aussi le symbole de l'art.

Dès sa préface, Winckelmann accueille la grande tradition intellectuelle, historique et artistique de l'Occident pour reprendre son credo « le dessein premier de cette histoire est de traiter de l'art chez les Grecs⁶³ ». La Grèce bénéficie de quatre sections, précédées d'un survol de l'art Égyptien et de l'art des Étrusques. C'est dans la seconde partie que Winckelmann organise le développement de l'art grec et de son dégagement stylistique. Cette étude de l'art grec amènera Winckelmann à définir sa supériorité sur les autres arts. Elle passe par la définition de la beauté générale et particulière. Voici le cadre général de la *Geschichte* de Winckelmann. Pour la première fois, un ouvrage historique offre le modèle accompli d'une écriture qui associe une présentation systématique de l'art, ordonnée et aussi exhaustive que possible entraînant le récit de l'art antique vers un double découpage, spatial et géographique⁶⁴. Dans un double geste d'historien et de philosophe, Winckelmann peut être considéré comme l'inventeur de l'art antique et du même geste inventeur de l'histoire de l'art occidentale.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cf. Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit., en particulier le chapitre « L'art entre la norme et l'histoire », pp. 150-174. Évidemment pour une anthologie de la littérature artistique, il faut se référer à la somme de Julius von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1924. Cf., Élisabeth, Décultot, « L'art et l'histoire. Radioscopie d'une tension », in J.-J. Winckelmann, *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, P.U.F., 2000, pp. 275-278.

⁶³ Winckelmann, « Préface », *ibidem*, p. 65.

⁶⁴ Hugh Honour explique la rapide internationalisation du mouvement par la rapide diffusion d'un certain nombre de publications. 1753, l'*Essai sur l'architecture* de Laugier, l'*Inquiry into the Beauties of Painting* de Daniel Webb, *Gedanken über die Schönheit*, de Mengs, 1762, etc., cf. Hugh Honour, *ibidem*, p. 35.

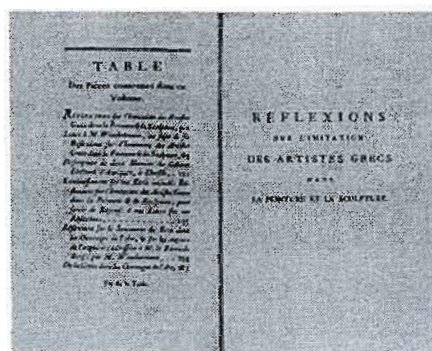


Fig. 4. Reproduction de la page couverture des *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de peinture et de sculpture*, Journal étranger, (Paris, Janvier 1756).

1.1 SON ORGANON THÉORIQUE : LES *GEDANKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG*

Cet essai est dédié à Frédéric-Auguste III, le « Titus allemand⁶⁶ », roi de Pologne et prince électeur de Saxe. Winckelmann en écrivant « Dresde sera une Athènes pour les artistes », signifie une attaque en règle contre le goût baroque en vigueur à Dresde. À partir de l'horizon de cette dédicace, se dessinent les racines d'un débat artistique entre l'art, la culture et le politique. En retour, Auguste III affiche une attitude éclairée en accordant une pension à Winckelmann, qui lui permet de partir à Rome et d'y écrire, quelques années plus tard, sa *Geschichte*. Ce rôle du commanditaire en arrive à ébaucher une conception particulièrement moderne des rapports entre l'art, la culture et le politique. Non seulement les thèmes moraux et patriotiques du néoclassicisme s'accordent avec les valeurs conservatrices du pouvoir, mais le néoclassicisme reste le premier mouvement artistique de l'histoire à être systématiquement promu comme un investissement financier rentable⁶⁷. On ne saurait isoler le bassin théorique, intellectuel et moral de la création artistique. Cet

⁶⁶ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung des griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1^{re} éd., Friedrichstadt, 1755, 2^e éd., augmenté à Dresde et Leipzig, 1756], *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. fr. Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 12. Winckelmann fait référence au prince à nouveau, en évoquant la Galerie de Dresde, *op. cit.*, p. 64. trad. fr., J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation*, in *Nouvelle bibliothèque germanique*, (Amsterdam), vol. 17, juillet septembre 1755, pp. 302-329, vol. 18, janvier-mars 1756, pp. 72-100. *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de peinture et de sculpture*, in *Journal étranger*, (Paris, Janvier 1756, pp. 104-163 (trad., due à Jakob Emmanuel Wächtler) ; Id., *Réflexions sur l'imitation*, trad. de l'allemand par J. B. A. Suard, in *Gazette de l'Européen*, 1765, vol. 4, pp. 114-121, 209, 231, 365-3379 ; vol. 5, pp. 105-121 ; Id. *Réflexions sur l'imitation*, trad. de l'allemand par Hendrik Jansen, in J.-J., Winckelmann, *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Paris, 1786.

⁶⁷ Nous rajoutons dans le même ordre d'idée que Winckelmann a fréquenté à Rome le milieu du cardinal collectionneur Alessandro Albani. Dans le cadre de ce qu'on peut appeler avec anachronisme une véritable politique culturelle à travers l'Europe du XVIII^e siècle (dans la mesure où elle est mise en place par un despotisme éclairé), une conception se met en place qui entraîne la multiplication des monuments en l'honneur des grands hommes, gloire d'une nation. À partir de 1776, le Panthéon de Rome accueille le buste de Winckelmann mort en 1768, premier d'une série qui transforme le monument en temple de la Gloire.

opuscule, et plus généralement le néoclassicisme, prennent figure à partir d'une critique générale à l'égard d'une société corrompue. Mais ce singulier renversement du point de vue éthique à partir d'une représentation de l'Antiquité, ne se fait pas contre la politique en place.

Les *Gedanken* s'ouvrent sous l'angle de la question du bon goût, formant ainsi un véritable réquisitoire classique : « le bon goût, qui se répand de plus en plus à travers le monde, s'est d'abord formé sous le ciel grec⁶⁸. » Le bon goût c'est l'Antique, tout le reste est de l'ordre de la corruption de l'art. La thèse fondamentale de Winckelmann se résume à montrer que le seul moyen de sortir de la confusion du mauvais goût de l'époque est de recourir aux modèles anciens par l'imitation de l'idéal. Aussi Winckelmann a-t-il circonscrit un véritable espace critique à partir de la question classique de l'imitation. Aucun vecteur proprement inaugural ne traverse ce premier texte, par contre la référence absolue au XVIII^e siècle, reste la publication des *Gedanken* autour de la thèse de l'imitation : « l'unique voie à suivre pour devenir grands, assurément, et si possible, inimitable, est pour nous l'imitation des Anciens⁶⁹. » Par l'imitation des Anciens, Winckelmann pense à l'imitation des Grecs, car ce sont les fondations les plus pures de l'art. La supériorité des Grecs appelle l'imitation de « cet âge d'or des arts. » L'art grec était supérieur à celui des Romains, comme Homère le fut sur la Didon de Virgile⁷⁰. Ce précepte qui constitue le cœur de son premier livre, malgré son caractère fragile pour subir les lourdeurs de l'objectivité, est d'une importance fondamentale pour comprendre le principe néoclassique de l'origine de l'histoire de l'art. Il en codifie les aspirations esthétiques et pose l'Antiquité comme un impératif absolu à partir d'une source régénératrice d'un passé idéalisé. Ce retour est d'autant plus attirant que sa structure théorique reste extrêmement convaincante. L'historien contemporain Régis Michel, le résume comme suit : les *Gedanken* de Winckelmann constituent « un véritable catéchisme de l'Antiquité⁷¹. » Cet espace de catéchèse situe une visualisation, un espace théorique et spirituel qui n'a cessé de peser sur le développement de l'imitation.

⁶⁸ Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 11.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁷¹ Régis Michel, *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 43.

Bien qu'on y perçoive quelques fluctuations et la trace de notions antérieures, comme la reprise du programme tracé par Aristote⁷², cette reprise de l'imitation dans son traitement fixé par Platon, est avant toute chose un réquisitoire classique. Son référent concret est l'imitation d'un idéal qui le rend cohérent, nécessaire et enfin infléchit la définition du goût sous sa forme immuable, le canon grec. Il ne s'agit pas de l'imitation de la nature⁷³ qui aboutit à la laideur et au mauvais goût de l'art hollandais que Winckelmann haïssait sans aucune forme de procès, ou encore les représentations expressives du Bernin qui furent reléguées par l'historien au stade ultime du mauvais goût⁷⁴. Le traitement du Bernin par Winckelmann fournit sur ce point un exemple remarquable, un ton, un style, une rhétorique artistique à ne pas suivre. À ce monde du Bernin, Winckelmann associe celui du baroque catholique caricaturé comme une agitation de passions désordonnées et « une perversion de l'Esprit⁷⁵. » En particulier, sa conception suspecte de l'imitation naturaliste se change en véritable leitmotiv de la perversion. Le réquisitoire de Winckelmann n'est pas juste une critique artistique, c'est aussi une critique sociale sans détours. L'objet principal de l'imitation selon Winckelmann, est à la base d'une construction dialectique qui définit avant toute chose un programme esthétique basé sur une politique morale. Ramener l'art sous l'autorité classique des Anciens est la seule voie possible pour dégager un assaut lancé contre le rococo. Si on résume la pensée de Winckelmann, il n'y pas d'art possible sans norme, ni sans vertu (Rousseau), ou sans vérité (Diderot). Car c'est du dogme de l'idéalisme reformulé que tout procède sur un plan théorique. Imiter n'était qu'une façon selon Winckelmann, de faire renaître les idéaux de l'art et la pensée antiques pour la mise en place d'un espace artistique culturel et spirituel.

C'est que la théorie philhelléniste de Winckelmann reste pétrie de paradoxes, elle aime les spéculations néoplatoniciennes liées à la beauté⁷⁶. C'est Michel-Ange, le « Phidias de

⁷² Cf. Aristote, *Poétique*, « chap. 2, 1448-a » in *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1990, p. 79.

⁷³ Nous soulignons que la confrontation de l'antique et de la nature va se faire plus tard avec les études anatomiques de l'historien. Cf. notre partie II sur le corps.

⁷⁴ Rubens que Winckelmann proscriit au nom du principe de la beauté, reste également très éloigné du galbe grec, cf., Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 31.

⁷⁵ « Pluton a l'air d'un fou furieux dans le *Rapt de Proserpine*. » Ce sont les mots de Winckelmann, *Briefe*, t. IV, N. 5, p. 27. (Document daté de juin 1762).

⁷⁶ Enfin, ce n'est pas un hasard, si à l'horizon de ce réquisitoire de l'histoire de l'art, l'essai de Panofsky, grand classique de l'histoire des théories sur l'art en Occident se nomme *Idea*. Panofsky y montre comment la vision de la nature avait pu se rabattre sur la production de l'idée. Comment de l'Antiquité à la Renaissance, le statut de l'artiste se positionne contre Platon ou contre l'Idée. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, op. cit., p. 87. Jean Lacoste dans une synthèse récente rappelait

notre âge⁷⁷», qui aux yeux de l'historien incarne l'Idée dans le principe du marbre et de la sculpture. Dès lors, on pourrait suggérer que la réception de Winckelmann a mis en avant l'origine de l'idéal de l'art grec en termes d'une philosophie de la connaissance. Mais Winckelmann est également sensible à la question des proportions et à celle de la matière créatrice. Tout se passe comme si l'impératif selon lequel il employait l'expression de beauté idéale, le mettait à la frontière d'un double paramètre, celui de la connaissance intellectuelle et de l'invention artistique⁷⁸. Ce double aspect semble avoir été le réceptacle de l'Idée d'imitation. Il faut prendre ce point au sérieux, et plutôt que d'en séparer les niveaux, il faut tenter de comprendre les déplacements qu'il a opérés dans le mouvement du sens de la représentation de l'art grec. Car Winckelmann n'a encore aucune idée précise du monde grec, son appréhension au moment de l'écriture de son premier opuscule reste inscrite dans une intuition subjective qui l'amène à la sculpture. C'est au terme d'un processus historique complexe où se combinent intuitions d'antiquaire⁷⁹, érudition et connaissance de la pensée classique que Winckelmann justifie la supériorité des Grecs qu'il faut imiter par les fameux qualificatifs de « simplicité noble » et de « calme grandeur. » Il s'agit du célèbre passage du *Laocoon*⁸⁰ qui reste de tous les topiques néoclassiques de Winckelmann, le plus significatif :

« Une noble simplicité et une grandeur tranquille, tant dans l'attitude que dans l'expression, voilà en définitive le trait général qui distingue par excellence les chefs-d'œuvre grecs. De même qu'en son fond la mer demeure toujours calme, si furieuse

l'influence d'Alberti ou celle de Marcell Ficini. Id., « Le beau idéal », in *Qu'est-ce que le beau*, Paris, Bordas, 2003, 1986, pp. 63-94.

⁷⁷ Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 52.

⁷⁸ Cf., la définition de Filippo Baldinucci qui a défini l'Idée dans son *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, (1681) Florence, SPES, 1975, p. 72. « Idée : Parfaite connaissance de l'objet intelligible, acquise et confirmée par la doctrine et par l'usage. »

⁷⁹ Nous rendons le lecteur attentif sur l'opposition entre antiquaire et historien qui a posé tacitement dès l'origine non pas une différence de matière mais de méthode. Cf. Arnaldo Momigliano, *Problèmes d'historiographie. Ancienne et Moderne*, Paris, Gallimard, 1983, mais aussi Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions carré, 1993.

⁸⁰ Le *Laocoon*, art de Pergame, II^e siècle av. J.-C., Rome, musée du Vatican. Le *Laocoon*, statue antique emblématique, fut découverte à Rome en 1506 et a été décrite par Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 37. Il attribua l'œuvre à 3 sculpteurs : Hégésandre, Athanadoros et Polydoros. La statue dans l'art grec représente quelques problèmes historiques de datation. Winckelmann inscrit *Laocoon* dans la période du « beau style, » la troisième phase, une apogée de l'art grec à l'époque d'Alexandre le Grand. Globalement aujourd'hui le style émotif de la statue renvoie à l'époque de la sculpture rhodienne à Pergame la *Gigantomachie*. La statue est aussi revendiquée comme ayant une place dans la période augustienne (50-20 av. J.-C) alors le groupe peut être considéré comme appartenant à la fin de l'art hellénistique (époque rhodienne). Ce sont les historiens qui vont débattre de la question de l'original ou de la copie et des incertitudes chronologiques et stylistiques. À l'aide de l'analyse épigraphique, on a pu dater le *Laocoon* d'environ 50 avant l'ère chrétienne. Voir par exemple le récent résumé des positions historiques de périodisation de Brunilde Sismondo Ridgway, « Le Laocoon dans la sculpture hellénistique », in *Laocoon*, Paris, Revue Germanique Internationale, 2003, pp. 13-31.

qu'en soit la surface, de même l'expression des effigies grecques, quelle que soit la passion qui les agite, fait paraître une âme grande et toujours égale. Pareille âme se révèle sur le visage de *Laocoön*, pourtant dans la plus vive souffrance, et non point seulement sur son visage. La douleur émerge de tous les muscles et de tous les tendons. Sans avoir égard au visage ni à d'autres parties du corps, nous croyons presque l'éprouver nous-mêmes rien qu'à voir la contraction douloureuse de l'abdomen. Et pourtant c'est sans fureur sur son visage ni dans toute son attitude que s'exprime une telle attitude. Elle ne fait pas retentir le formidable cri que sa lèvre module dans le champ de Virgile : l'ouverture de la bouche ne le permet pas. C'est bien plutôt un râle de gêne et de suffocation, tel que le décrit Sadolet. La douleur du corps et la grandeur d'âme tiennent entre elles balance égale dans toute l'architecture de la statue. *Laocoön* souffre, mais il souffre, comme chez Sophocle, Philoctète : sa détresse pénètre jusque dans notre âme, mais nous voudrions pouvoir la supporter comme ce grand homme la supporte⁸⁰. »

Le fondement du système esthétique et éthique de l'imitation se trouve là, dans ce passage ancré dans les références à Virgile⁸¹ et à Sophocle que Winckelmann cite quelques pages plus tôt, faisant du même coup, le fondement d'une histoire de la littérature. *Laocoön* évoque ici la dignité pour Winckelmann, qui est le fait d'une victoire sur les passions et sur l'élément dionysiaque. Ce recueillement auquel l'âme accède au-delà de la souffrance illustre une paradoxale ataraxie dont Épicète fit un idéal philosophique.

« [...] et non seulement dans le visage malgré les souffrances les plus atroces [...] L'expression d'une âme sublime dépasse de loin la forme de la belle nature : l'artiste dut sentir en lui-même la force d'âme qu'il imprima au marbre⁸². »

Il faut lire et relire ce passage car il s'agit de la question fondatrice reliée à l'imitation et à la représentation de l'art grec. En d'autres termes, l'art grec fondé sur la sérénité de l'expression et la soumission des moyens plastiques à la représentation du pathétique est l'expression d'une philosophie de la vertu et de la force que l'homme moderne ne peut retrouver qu'en imitant les Anciens. Même si l'historien cite des textes classiques issus du XVII^e siècle⁸³, il leur a donné une signification singulièrement tragique. Mais surtout, il en a détaché une, celle qui définit la « calme grandeur » pour en faire la nature même de l'art grec. Peut-être ne serait-il pas inutile d'être attentif et de situer cette notion dans sa

⁸⁰ Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., pp. 38-39.

⁸¹ L'épisode est décrit par Virgile et apparaît au livre II de *L'Énéide*. Winckelmann se réfère à la description de la douleur de Philoctète décrite par Sophocle. Virgile décrit en ces termes la douleur de *Laocoön* : « Lui, il s'efforce avec les mains, d'écarter leurs replis ; ses bandelettes sont arrosées de bave et de noir venin ; et il pousse vers le ciel d'horribles clameurs. » Cf. Virgile, *L'Énéide*, livre II.

⁸² Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., pp. 38-39.

⁸³ Nous pensons en particulier aux écrits de Bellori sur l'idéal classique.

forme originale en allemand la *Stille*⁸⁵. Cette notion de *Stille*, à première vue assez confuse dans la sémantique allemande, définit le lieu de la beauté idéale. On trouve chez Winckelmann des zones principielles, qu'il faut essayer d'attribuer à la pensée classique d'une part et à la signification intrinsèquement germanique de l'autre. Car même si ce credo inscrit dans une perspective stoïcienne coïncide avec une vive critique de la situation des beaux-arts de l'époque des rocailles (*Schnörkel und Muschelwerk*), d'un art sans signification, il n'est pas un principe unitaire pour autant chez Winckelmann.



Fig. 5. *Antinoüs*, marbre, Musée du Vatican, Rome.

Fig. 6. *Niobé*, marbre, Musée Uffizi, Rome.

Fig. 7. *Apollon du Belvédère*, Musée du Vatican, Rome.

1.1.1 LES FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA CONCEPTION CLASSIQUE DE L'ART GREC :

L'IMITATION

On identifie la doctrine de l'imitation à la conception classique de l'art qui partirait approximativement de Zeuxis pour aboutir à Winckelmann au XVIII^e siècle. En introduisant la question classique de l'imitation⁸⁶ pour une représentation de l'art grec,

⁸⁵ L'adjectif *Stille* a des connotations à la fois de paix et d'immobilisme et il apparaît clairement, compte tenu du contexte, qu'il évoque un certain point de vue l'image de l'immobilisme de la mer. Dans la sculpture grecque le corps est davantage à interpréter selon une idée d'immobilité plutôt que celle de sérénité. Sur ce point voir les études d'Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2000. Nous développerons toute la portée de la traduction et la conciliation de plusieurs traditions autour de ce terme et de cette notion dans la partie III de la thèse.

⁸⁶ Pour une généalogie du terme de l'imitation dans le champ théorique de l'histoire de l'art depuis le milieu du XVI^e siècle, on peut consulter le travail de Denis Mahon, *Studies in Seicento art and Theory*, Londres, 1947, pp. 195-229. Id., « Art Theory and artistic practice in the early Seicento : some clarifications », *The Art Bulletin* XXXV, I, 1953, pp. 226-232. Rensselaer W. Lee, pour un compte-rendu de Denis Mahon, *The Art Bulletin*, XXXIII, 1, 1951, pp. 204-212. Pour une généalogie de la question du Beau idéal, on peut voir l'étude de Régis Michel, *Le Beau idéal ou l'art du concept*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989. On peut se référer aux ouvrages suivants pour une réflexion générale de la question : Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr. C. Heim, Paris, Gallimard, 1967. Isidore de Séville, *Étymologies*, éd. et trad. fr. M. Reydellet, J. André, et al., Les Belles Lettres, 1981.

Winckelmann en fait un concept paradigmatique pour le néoclassicisme qui doit réunir à la belle nature les valeurs antiques de la grâce et du sublime⁸⁷ pour faire de l'art un doublon de l'esprit de l'art grec. L'imitation est la matière théorique de l'art, elle est non seulement la reproduction de l'essence de l'art grec, mais elle va de pair avec le degré de perfection de l'art. L'imitation de la nature a été la pierre angulaire de l'esthétique de la Renaissance⁸⁸, comme elle l'avait été de l'Antiquité, avec Winckelmann les exigences de l'imitation ne semblent guère varier. Le statut de l'imitation n'est donc pas modifié, même si l'historien oscille entre une reproduction de la réalité et une imitation qui produit une idée d'un référent par rapport auquel on juge sa conformité. Toutefois appréhender Winckelmann par l'imitation constitue un paradoxe, dans la mesure où imiter ne consiste ni à reproduire ni à doubler précisément l'art grec. Sa théorie de l'imitation coïncide avec une vive critique de la situation des beaux-arts de l'époque, tout en s'inscrivant dans la problématique fort ancienne présente depuis les premiers traités esthétiques. L'imitation des chefs-d'œuvre antiques est le préalable et le gage d'une authentique régénération de l'art. Nous ne discuterons pas de la valeur de l'imitation sur un plan historique, mais la notion d'imitation est décisive pour notre corpus dans la mesure où l'imitation dégage les conditions d'avènement de la représentation de l'art grec au XVIII^e siècle.

On a retenu de Winckelmann une notion qui constitue le principe essentiel pour régénérer les arts, « il faut imiter les Grecs. » Ce rôle d'initiateur du retour à l'Antique, désigne un axiome qui reste complètement tributaire de la définition de l'art comme activité mimétique. Il reconduit par là même, l'expression des grandes questions de la doctrine classique : en quoi consiste l'imitation artistique ? Qu'est-ce qui la distingue de la copie servile, de la reproduction, de l'illusion ou de la ressemblance ? Quelle est sa fonction ?

Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, ENSBA, 1996. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye, Arnout & Renier Leers, 1690, rééd. 1694, 1737, repr. 3 vol., Genève, Slatkine, 1970, Le Robert, 1978. Leon Battista Alberti, *De Pictura* [1435], trad. fr. J.-L. Schaeffer, Macula, 1992.

⁸⁷ Nous n'insistons pas sur la notion de sublime, à ce stade-ci. Nous pouvons par contre signaler un article que Winckelmann publia en 1759 sur la grâce. Id., *Von der gratien in den Werken der Kunst*, 1759. La bibliographie de Winckelmann est pauvre au sujet de la grâce. Voir Franz Pomezny, *Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhundert*, Hambourg et Leipzig, 1900, pp. 57-66. Hermann J. Weber, « Grazie bei Winckelmann », in *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, IX, 1907, pp. 141-153. Se référer aux références soulignées par Édouard Pommier « De la grâce dans les œuvres d'art », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, *ibidem*.

⁸⁸ Cf. Giorgio Vasari, « la reproduction du réel dont le degré d'imitation va de pair avec le degré de perfection », Roger de Piles, « L'essence et la définition de la peinture est l'imitation des objets visibles [...] », cité par Roland Quilliot, *Philosophie de l'art*, Paris, Ellipse, 1998, pp. 183-185.

Comment articuler Antiquité et Modernité, historicité et normativité ? Toutes ces questions renvoient à la problématique déterminée par l'ambiguïté sémantique du concept de *mimésis* introduit par Aristote⁸⁸ dans le champ de la philosophie grecque. En ce qui concerne la tradition occidentale, nous pouvons, sans forcer les choses, la résumer autour de deux grandes séquences. Une dualité entre l'imitation platonicienne et la *mimésis* aristotélicienne qui représentent les deux versants qui s'opposent au cœur de la définition antique constitutive de la théorie de l'imitation dans la pensée occidentale. Cette dualité reflète très bien la nature ambivalente de son objet, l'art qui doit composer constamment avec les critiques principielles de la *mimésis*. Bien sûr, ce découpage n'a que la valeur et l'utilité d'un schéma, il n'est pas nécessaire de discuter des thèses matricielles du concept de l'imitation et de leur infinie variété dans notre contexte théorique⁸⁹. Il nous permet de revenir à la charpente théorique de l'imitation qui établit une relation à la créativité au cœur du récit de Winckelmann. Le développement de l'imitation et sa relation à la tradition classique ont été cernés dans un premier temps par l'historien qui réduit les règles de l'art au principe de l'imitation de la belle nature. Dans le classicisme français, imiter signifie soumettre la réalité aux principes de la raison, ce qui revient à dire que les objets doivent être appréhendés par l'esprit, avant d'être imités par l'artiste. En proposant à ses contemporains, non pas l'imitation idéale mais l'imitation des œuvres parfaites de l'Antiquité, Winckelmann scinde le problème en deux. Il semble avoir limité la portée de la notion telle qu'elle fut interprétée dès la Renaissance italienne en termes d'idée supérieure et divine. Relisons-le : « la beauté des statues grecques [...], nous frappe davantage, parce qu'elle est moins dispersée, plus concentrée⁹⁰ » que la beauté de la nature. Les artistes grecs ne se contentèrent pas de la belle nature, ils s'élevèrent au-dessus de la nature elle-même et conçurent par le seul entendement une nature spirituelle qui leur servit de modèle. Du même coup Winckelmann déplace la notion d'imitation de la nature à l'intérieur de la culture et de l'histoire. Afin de dépasser le clivage de la stricte obéissance des règles qu'entraîne toute imitation servile, Winckelmann propose la formule « l'unique moyen pour nous de devenir grand et, si possible inimitable, c'est d'imiter les

⁸⁸ Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale de France, 1990, chap. 1-4, (1447-1462b), pp. 85-133.

⁸⁹ Cf. Jean-Pierre Vernant, « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimésis* », in *Religions histoire, raisons*, Maspero, Paris, 1979, pp. 105-137. Par exemple, il est beaucoup trop sommaire de juger de la théorie platonicienne de la *mimésis* comme un pur et simple rejet de l'activité artistique en général.

⁹⁰ Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 26.

Anciens⁹². » Winckelmann interroge désormais deux relations, celles qui unissent l'art à la nature et celles qui lient l'art à ses modèles.

C'est à propos des mérites de l'imitation que bascule la question jusqu'alors très académique d'une Antiquité classique universellement admise comme modèle, en introduisant l'esprit créateur de l'artiste. Ce précepte désormais célèbre des *Gedanken* tire sa raison d'être de l'importance de la notion d'imitation en termes de concept classique qui devient l'objet même de la Querelle. La Querelle situe le débat artistique et esthétique entre les tenants pour la validité absolue de l'autorité des Anciens et leur imitation inconditionnelle et les Modernes pour lesquels l'imitation serait l'objet de la nature⁹³. On n'est guère étonné de trouver Winckelmann sur ce lieu stratégique dans la mesure où son objectif fut à la fois un retour à un discours classique, mais aussi de construire une interrogation portant sur le processus même de création artistique. La doctrine classique est à entendre ici dans ses origines métaphysiques selon lesquelles l'art aurait pour fonction principale de représenter les vérités de raison. Pourtant ce précepte artistique éclate en une multitude de virtualités contraires qui dégagent une représentation idéale de l'art grec tout en conduisant ultérieurement vers la notion romantique de génie⁹⁴. De nombreux travaux en historiographie, particulièrement au cours de ces dernières décennies ont étudié les raisons et les modes d'être de cette construction théorique extrêmement complexe⁹⁵. Il ne s'agit pas de refaire l'histoire de cette réception, qui dans son ensemble, est le reflet d'une interprétation fluctuante sur ce qu'il convient d'imiter et sur le mode d'imitation. Contentons-nous de souligner la structure circulaire de ce type d'interrogation

⁹² *Ibidem*, p. 14.

⁹³ Le déclenchement de la Querelle des Anciens et des Modernes se situe vers 1687. Voir Levent Yilmaz, « La Querelle des Modernes, Temps, nouveauté et histoire dans la Querelle des Anciens et des Modernes » thèse EHESS, 2002.

⁹⁴ Cf. E. Zilsel, (*Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen, 1926, p. 22), traduction : *Le génie : histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993.

⁹⁵ Nous ne citons qu'une liste exhaustive des principaux auteurs qui ont repensé cette question de l'imitation à partir des *Gedanken*. Cf. Elisabeth Décultot interroge l'imitation chez Winckelmann à partir de la Querelle. Id., *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, P.U.F., 2000. Édouard Pommier *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 173. Deux auteurs qui ont abordé l'imitation du point de vue d'une tradition française. Pour une approche historique et esthétique, on peut signaler le texte de Peter-Eckhard Knabe, « La Genèse de l'esthétique moderne », in *L'aube de la modernité 1680-1760*, Philadelphie, John Benjamins Publishing company, 2002, pp. 87-91. L'auteur dans un panorama érudit de la question prend en compte les différences fondamentales entre une tradition classique française et une problématique allemande. On peut également se référer au texte d'Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., pp. 517-587. Enfin Alex Potts qui s'inscrit dans la définition classique de l'imitation du Beau idéal en détourne l'interprétation. Cf., Id., *ibidem*.

qui noue la réflexion sur l'art à l'autorité des critères traditionnels de l'imitation⁹⁶. C'est à partir de cet horizon théorique qui aura évidemment suscité d'amples commentaires philologiques et théoriques que s'est construite la réception de l'imitation winckelmannienne. Il ne faut donc pas s'étonner de voir l'imitation exprimée et interprétée en termes littéraires et de philosophie de la connaissance.

Pourtant l'imitation avec Winckelmann n'est pas juste un credo. C'est un véritable réquisitoire qui enfante un retour au classicisme. Cet effort accompli doit être compris comme un enrichissement des schémas et des formules traditionnelles, mais aussi comme une violente critique de la situation des beaux-arts de l'époque contemporaine⁹⁷. Pour Winckelmann, imiter c'était à la fois se soumettre à la loi des Anciens, l'unique voie pour égaler les lois de l'art, mais imiter voulait également dire se départir de son modèle. Dès lors que l'on conçoit l'évolution de l'art dans le cadre d'une rupture entre l'Antiquité et l'âge moderne, la question du rapport au passé prend une forme particulière. C'est précisément cette rupture qui justifie l'*imitatio* des Anciens. Au XVII^e siècle cette imitation a été réglementée par des arguments rationalistes, « il faut imiter les Anciens parce que leurs productions correspondent avec les exigences de la raison. » Mais la promotion de l'idée de nature au XVIII^e siècle va aboutir à un changement d'argumentation dont les écrits classicistes de Winckelmann qui témoignent sans ambiguïté : « il faut imiter les Anciens en vertu de la perfection de la nature de leur œuvre. Le changement est majeur dans la mesure où le poids de l'argumentation ne repose plus sur la production en rapport à la raison, mais bien sur la cohérence d'une époque historique de l'humanité ; l'art antique est l'art par excellence. On parle d'art grec et non

⁹⁶ C'est que la question de l'art a été durablement façonnée par le domaine littéraire. Il faut remonter à Aristote, théoricien de la rhétorique, pour la grande affaire de l'imitation. Son antique logique des passions et de la tragédie a légué à l'esthétique la notion inextinguible de l'imitation. Il semblerait que ce soit la réflexion sur la production littéraire qui nourrisse la réflexion esthétique depuis l'Antiquité. En France comme en Allemagne, *L'Art poétique* de Boileau (1674) fait autorité. De surcroît les premières réflexions esthétiques concernent les genres littéraires et poétiques, et non les artisanats (peintures et sculptures). Si bien que l'une des premières entreprises de l'esthétique, de la réflexion sur l'art et le Beau, conduite à la Renaissance tout autant par les artistes que par les historiens de l'art consistent à surmonter cette scission et à inverser cette hiérarchie (*Ut pictura poesis*). Ce débat sur la spécificité des arts est toujours d'actualité au XVIII^e siècle, même si en Allemagne il ne domine pas la poétique allemande. À ce sujet voir Peter-Eckhard Knabe, « La Genèse de l'esthétique moderne », in *L'aube de la modernité 1680-1760, op. cit.*, pp. 89-90. Winckelmann assumera la question différemment sans qu'elle s'inscrive dans l'opposition des genres.

⁹⁷ Nous faisons référence à l'art baroque mais aussi si on s'appuie sur les théories françaises de l'Abbé Batteux, le but de l'imitation est de plaire et de toucher. En France, l'importance de cette théorie d'un classicisme tardif dont le but est le plaisir demeurera une référence pour la définition des beaux-arts. Cf. L'Abbé Batteux, « Les Beaux Arts réduits à un même principe », in *La leçon de lecture*, Paris, Éditions des Cendres, pp. 85-55.

pas d'art antique, ce qui en soi est un paradigme formel absolu mais aussi un concept historique qui vise à fonder une histoire esthétique singulière.

On voit que les problèmes sont classiques tout en superposant deux, voire trois éthiques contradictoires. Pourtant ces virtualités contraires se conçoivent autour d'une simple question : qu'était-ce donc imiter pour Winckelmann ? La question centrale posée ici n'est plus tant celle de se soumettre, égaler ou rivaliser avec l'Antiquité, mais de composer avec les mutations du classicisme français dans un cadre de principes contradictoires qui deviennent l'objet d'un réexamen critique. Or pour les études d'Édouard Pommier⁹⁷, cette contradiction n'en est pas une, et ce pour une raison : c'est que l'imitation, trop souvent réduite aux définitions fameuses de « grandeur calme » et de « noble simplicité » sert de véritable matrice théorique pour articuler une réception de l'Antiquité en Allemagne. La part de tension qui semble néanmoins s'affirmer comme irréductible au cœur de l'imitation winckelmannienne ne serait qu'un effet de l'ignorance provisoire des mécanismes historiques qui la sous-tendent. L'imitation serait plutôt qu'un débat littéraire, un opérateur extraordinairement fécond de démultiplications et de transformations en tout genre. C'est pourquoi sa conception reste en quelque sorte un signifiant flottant, où Winckelmann aurait généreusement puisé, pour en faire sortir ce qu'il voulait, à la fois une tentative de coordonner les critères traditionnels, mais aussi de légitimer un art allemand en faisant de celui-ci un domaine spécifique à part entière. D'un côté, « il faut imiter les Anciens, pour devenir inimitable », de l'autre, cet art reste inscrit dans des termes traditionnels de ce qu'il convient d'imiter. Si on reprend sur ce point les balises de Winckelmann, qui sont le rôle du climat, l'importance de la liberté politique, et donc du style, propres à la Grèce antique, elles restent techniquement irreproductibles, inscrivant du même coup une tension théorique insurmontable au cœur même du processus de l'imitation. La formule paradoxale selon laquelle les artistes modernes ne peuvent devenir inimitables qu'en imitant les Anciens, représente une véritable mise en abyme du canon de l'imitation. Il s'agissait dans le fond pour Winckelmann de gagner sur tous les

⁹⁷ Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 173. En s'inscrivant dans la problématique fort ancienne des premiers traités esthétiques de la Renaissance, l'imitation winckelmannienne reste le préalable et le gage d'une authentique régénération de l'art. Dans un cadre plus général pour une réflexion artistique sur l'imitation, on peut se référer aux actes du colloque *L'imitation : aliénation ou source de liberté ?* Rencontres de l'École du Louvre, La Documentation française, 1985.

tableaux, à la fois faire œuvre d'imitation tout en faisant preuve d'originalité⁹⁹. Même si à l'origine les deux notions semblent être contradictoires, il faut prendre ces écarts pour des causes nécessaires, et plutôt que d'en séparer les niveaux, il faut tenter de comprendre les déplacements qu'ils opèrent dans le débat artistique. Winckelmann ne répond jamais clairement à la question, il voit dans l'imitation des Anciens les qualités essentielles de l'art mais aussi la sagacité de l'esprit, et c'est de ce niveau de complexité que les disputes académiques et historiques présentes et passées firent leur cadre d'étude. L'imitation et sa force dogmatique furent retenues par la longue tradition critique comme étant l'originalité même du néoclassicisme et de l'esthétique proclamée de l'entreprise winckelmanienne¹⁰⁰.

1.1.2 LA NOTION DE L'IMITATION : UN PRINCIPE MORAL AUTANT QUE PLASTIQUE

Afin d'examiner un autre versant de la discussion de l'imitation, nous voudrions dire quelques mots concernant le bien-fondé de cette relation entre une réflexion d'une imitation comme principe plastique issu de la tradition artistique de la Renaissance, et celle fondée sur une articulation strictement morale. En effet, l'imitation accueille les perspectives morales des Lumières. Se rajoute en même temps, une généalogie de la catégorie littéraire de la *Stille*, « cette noble simplicité¹⁰¹ » qui formule d'une manière exclusive et dogmatique la question allemande de l'imitation. Les liens que Winckelmann tisse en permanence entre ces niveaux intellectuels apparemment opposés semblent d'autant plus insolites qu'ils se réclament de la même part doctrinale de l'œuvre de tout le courant néoclassique.

Quand on utilise le terme plastique, il est question de la forme physique, mais il faut bien se mettre dans l'esprit que la beauté plastique est le fondement, la base, la source de la beauté intellectuelle. Quand on soulève la part morale de l'imitation, on peut revenir à une

⁹⁹ Voir en particulier, Élisabeth Décultot, J.-J. Winckelmann. *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, op. cit.* L'ouvrage classique de l'auteur peut compter parmi ses mérites celui d'avoir mis à la portée des historiens la connaissance des sources qui a donné lieu à une nouvelle approche des études en histoire de l'art, même si elles restent inscrites dans un cadre littéraire.

¹⁰⁰ On peut se référer à Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005. L'auteur interroge la légitimité de cette scène originaire du mimétique en général.

¹⁰¹ La théorie de la calme grandeur est presque littéralement reprise à la théorie classique du XVII^e siècle, selon Julius von Schlosser, *Littérature artistique, op. cit.*, p. 515. On se limitera dans pour en parler, au fondement linguistique de la *Stille*, pris à la fois comme outil intellectuel et définitionnel, la transposition d'une langue à l'autre révisé la construction du discours historique. Nous développerons la question de la traduction dans la partie IV.

des topiques significatives qui reste l'axiome des premières pages des *Gedanken* : « Le caractère général qui distingue avant tout les chefs-d'œuvre grecs est une noble simplicité qui caractérise les héros de l'Antiquité. » Winckelmann découvre la cause de l'exemplarité morale qu'il attribue à l'art grec et qu'il associe au caractère de la « noble simplicité. » Le calme serait donc attribué à la grandeur morale des Grecs en premier lieu. En second lieu, la notion de calme est un principe formel qui s'oppose à la dégénérescence de l'art baroque dont le principe est le mouvement et l'expression de la forme. Ces deux principes à imiter mettent cependant en lumière l'articulation d'un troisième. Le qualificatif de calme n'est pas juste un caractère moral et formel, donc plastique de la statue à imiter. Il est également nécessaire à la contemplation, il est le reflet d'un état d'âme propre, un état spirituel de l'artiste qui imite. Aussi la question du calme sert en quelque sorte de fil conducteur au principe plastique de l'imitation, à sa caractéristique mais également au principe de la contemplation nécessaire à l'imitation. Si Winckelmann recourt au type de la « calme grandeur » et à son horizon généalogique qui dérive d'une longue tradition de la *Stille* dont Édouard Pommier a retracé les origines piétistes, ce n'est pas uniquement pour présenter une caractéristique stylistique de l'objet à imiter, mais pour y découvrir un ensemble de représentations propres à éclairer une spiritualité issue de la contemplation esthétique. Ce qui nous reconduit en fait à une thèse classique d'une extrême complexité qui base l'imitation sur plusieurs horizons tant théoriques que culturels. La représentation de l'art grec serait ainsi inscrite dans un principe plastique moral et culturel qui constitue la fonction esthétique de l'imitation.

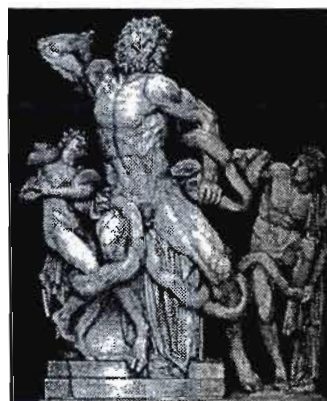


Fig. 8. Hagesandre, Athanadoros et Polydoros, le *Laocöon* (avant la restauration du bras), art de Pergame, marbre, Musée du Vatican.

« Plin (XXXIV, 19) ne dit pas un mot de l'époque à laquelle ont vécu Agesandros et les compagnons qui l'ont aidé dans la réalisation de ce travail. »

Note de Winckelmann cité par É. Décultot, J.-J. Winckelmann. *De la Description*, Paris, Macula, 2006.

1.1.3 *LAOCOON, EXEMPLUM DOLORIS* POUR LA « CALME GRANDEUR »

L'exemple du groupe du *Laocoon* est un bon indice de la représentation de l'art grec et de sa complexité. Le *Laocoon* que Winckelmann érige en modèle était déjà pour le XVIII^e siècle, une référence problématique¹⁰¹. La thèse principale de Winckelmann souligne la retenue du *Laocoon* qui souffre, mais ne crie pas. Winckelmann en faisant une allusion directe à l'Enéide, voulait opposer à une exagération des sentiments baroques, une rhétorique antique : « Il ne profère pas des cris horribles comme celui que chante Virgile¹⁰². » À preuve, poursuit Winckelmann, sa bouche n'émet pas de cri, « c'est plutôt un gémissement angoissé et oppressé¹⁰³. » Comme le décrit une tradition érudite issue de Sadolet depuis la Renaissance, la douleur du corps et la grandeur de l'âme se font en quelque sorte équilibre. Le *Laocoon* dans la gravité de l'art de Pergame offre pourtant un exemple de l'incarnation du pathos¹⁰⁴. Érigé en modèle de représentation classique, il est avant tout la représentation de la mort et du cri. Le cri « c'est l'origine de l'art¹⁰⁵ », loin du triomphe institutionnalisé des Lumières, mais c'est aussi une image qui va combler la violence d'expression de l'art germanique. Ces yeux violemment exorbités, au regard terrifié, renvoient au lien entre l'art et la religion qui semble dire la nécessité de conjurer la peur reliée au regard sur la mort.

L'herméneutique qui se déploie s'articule sur une certaine compréhension du sens de l'œuvre. Winckelmann verra dans l'agonie du *Laocoon* une mort héroïque, symbole de la tranquille grandeur et d'une âme sublime. Un siècle avant Winckelmann, *Laocoon* fut considéré par le peintre classique Nicolas Poussin comme la statue la plus expressive d'un état intérieur, et comme la plus harmonieuse au niveau de la répartition des tensions

¹⁰¹ Gerhard Krahmer a écrit une importante critique formaliste sur la multiplicité des interprétations qui se sont greffées sur le *Laocoön*. Id., « Die einansichtige Gruppe und die späthellenistischen Kunst », *Gesellschaft der Wissenschaften Göttingen-Nachrichten phil.-hist. Klasse* (1927), pp. 53-91.

¹⁰² Cf. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., pp. 38-39. Mais aussi Id., *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 504-505.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Kenneth Clark consacre un chapitre au pathos dans son étude sur le nu. Id., *Le nu*, tome II, Paris, Le livre de Poche, 1969, pp. 9-25.

¹⁰⁵ Cf. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1987, p. 30. Même si nous reviendrons à plusieurs reprises sur le *Laocoon*, on peut se questionner maintenant sur la destination de l'œuvre. A-t-elle réellement été faite pour être goûtée par les regards des vivants, n'était-elle pas destinée à être abandonnée au regard de la mort et aux regards des dieux ? Aussi comprenons-nous mieux pourquoi la religion et l'art ont une commune origine.

musculaires¹⁰⁶. Le peintre anticipa ce qui allait devenir la quintessence du néoclassicisme de Winckelmann autour de la « calme grandeur et noble simplicité » qui définit le motif de la mort héroïque de *Laocoon*. Dans l'évolution de ce *topos*, un siècle plus tard, nul mieux que David sans doute n'a su figurer l'usage fracassant qu'en fit la France de 1785 dans celui d'une Antiquité politique¹⁰⁷. Cette persistance anti-hédoniste néoclassique reste définitivement une prédisposition pour le sujet de la mort¹⁰⁸, et va colorer l'image du pathétique chez Winckelmann qui paradoxalement va combiner un effort incessant de la mesure. On retiendra ici un *topos* classique, celui de la mort héroïque marquée par le stoïcisme comme les thèmes majeurs du néoclassicisme qui renvoient également à la réalité romantique. Compte tenu des catégories habituelles de l'historiographie, on se trouve confronté à toute une série de points qui compliquent singulièrement toute velléité de définition simple. Cette quête de la pureté classique relève d'une embarrassante diversité interprétative. De surcroît, le classicisme de Winckelmann n'a de cesse d'annexer l'art à la poésie, pour lui conférer entre autres, la dignité de la chose littéraire. Ce dernier point restera l'aspect essentiel, le plus visible et le plus disputé par l'historiographie depuis la Querelle des Anciens et des Modernes¹⁰⁹.

Nous reviendrons souvent sur cette interprétation du groupe sculpté qui représente un *topos* majeur pour sa capacité réflexive autour de la représentation de l'art grec. En reconnaissant dans la statue, la définition de la *Stille*, un type idéalisé et un canon fixé, Winckelmann définit l'essence de sa quête antique et l'idéalisation humaniste des dieux d'Homère. Or *Laocoon* est aussi la représentation d'une saisie romantique exclusivement tragique, qui n'a pas échappée à l'historien. La mort du *Laocoon* réunit à la fois un

¹⁰⁶ Cf., Poussin : « l'on pouvoit estudier l'anatomie sur cette figure par la belle assemblage des muscles qui se cognoissent par toutes les parties de ce corps. » Poussin cité in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Rome, Villa Médicis, (actes du colloque, *Il Bello Ideale e le Accademie. Relazioni artistiche tra Roma e Parigi*, 7-9 juin 2000), collection d'histoire de l'art de l'Académie de Rome, p. 149.

¹⁰⁷ On peut en particulier penser au tableau de David *J. Brutus, premier consul de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine. Les lecteurs rapportent les corps pour qu'il leur donne la sépulture*. C'est un exemple éloquent d'une antiquité politique fondée sur la civilité républicaine des citoyens en armes, aboutissement des recherches savantes de l'Antiquité. Cf. Starobinsky, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris, 1973, p. 90.

¹⁰⁸ Une des raisons est la suivante : « parce que « Apelle se plaisait fort à représenter les transis », cf., Mario Praz, *Goût néoclassique*, op. cit., p. 39. Un paganisme sensuel précède pourtant l'influence des formes idéales classiques. Le peintre Poussin par exemple se laissa aller aux fantaisies païennes les plus hardies. L'inspiration des sens se transfigura en bacchantes, s'abandonnant à une veine exubérante baroque. Par exemple, *Diane et Endymion*, musée de Détroit, États-Unis. *Aurore et Céphale*, National Gallery Londres, *Pan et Syrinx*, Musée de Dresde.

¹⁰⁹ Encore récemment Marc Fumaroli relance le débat avec son livre, *Les abeilles et les araignées*, Paris, Gallimard, 2007.

mouvement à la manière baroque et un fondement des règles classiques, la cause obscure et fatale de l'événement et son effet visible et pathétique. C'est sous l'influence du courant romantique que Winckelmann a créé une représentation sécularisée d'un martyr avec le corps de *Laocoon*, cette relation trouvant dans celle-là l'horizon de significations sur lequel s'adossent ses évaluations et ses prescriptions. On a souvent à juste titre fait un parallèle entre le *Laocoon* qui devait inspirer l'œuvre de la *Passion* de Michel-Ange, même si aucun signe historique n'est visible¹¹⁰. L'élément central de la comparaison reste la transposition d'un motif antique vers le canon de la beauté classique dans un corps religieux animé d'un pathos et d'une exaltation excessive et proprement romantique. *Laocoon* condense deux figures mythiques de la mort héroïque, celle du philosophe antique qui meurt pour sa conviction dans un idéal d'humanité (Sénèque), et celle du Christ mort par amour pour l'humanité¹¹¹.

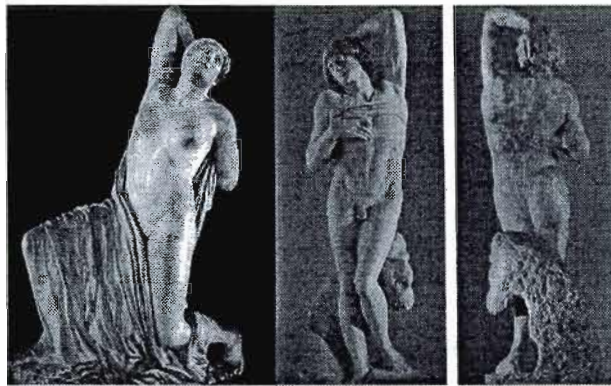


Fig. 9. *Les Niobides*, groupe romain d'après un original grec du IV^e ou du III^e siècle, av. J.-C. marbre, Uffizi, Florence.

Fig. 10-11. Michel-Ange, *L'esclave mourant*, face, revers, marbre, (1513-1515), Musée du Louvre, Paris.

C'est avec la notion de sublime qui évoque à la fois un contenu moral et une élévation de l'âme, mais aussi un transport de la raison exaltée, le pathétique, une sensibilité particulière, ou le plaisir de l'horreur que Winckelmann va faire de *Laocoon* le fondement de la théorie classique¹¹². Winckelmann lui donne un pendant féminin *Niobé et les Niobides* (fig.11), l'image même de l'affliction, murée dans une souffrance infinie,

¹¹⁰ Cf. Kenneth Clark, *Le nu*, op. cit., pp. 40-45. On peut souligner que Michel-Ange s'est inspiré du motif de la souffrance de *Niobé* pour la représentation de son esclave mourant. *Ibidem*.

¹¹¹ Voir en particulier la reproduction de la peinture de la tête du Christ de Guido Reni, cité par Kenneth Clark, *Le nu*, tome II, Paris, Le livre de Poche, 1969, p. 34.

¹¹² Le point de repère pourrait être le sublime tel que défini par le philosophe Burke, *A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the Beautiful*, 1757. Le livre est traduit en français dès 1765. On le lit toujours, B. de Saint Girons en a donné une réédition moderne. « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit de manière analogue à la terreur, est une source de sublime », *ibidem*.

inconsolable, qui illustre sur un mode profane les madones ou les Marie-Madeleine éplorées. *Laocoon* est sublime comme *Niobé*¹¹³ dans la représentation de leur douleur¹¹⁴. Or ce parallèle est essentiel, il propose une formulation qui n'est rien d'autre qu'une représentation de *pietà* philosophique de l'histoire sans autre immortalité que celle que lui confère la mémoire des hommes. Cette juxtaposition du monde antique chez Winckelmann devait s'accroître au XVIII^e siècle en général et décline une nouvelle approche historique appelée par commodité « historicisme¹¹⁵. » Au niveau des critères d'ordre critique, l'exaltation religieuse et le culte de l'art antique iront de pair. L'attraction pour ce thème lugubre des scènes gréco-romaines, quintessence du style héroïque n'est pas très éloignée des poses émouvantes et pathétiques des saints religieux¹¹⁶. Ce parallèle devient encore plus évident lorsqu'on considère la similitude qui peut exister dans le traitement des statues hellénistiques, en particulier des scènes de mort ou de douleur intenses, et leur gravité proche d'un esprit religieux. À partir de ces deux pôles, artistique et religieux se définit aisément cette congruence entre le néoclassicisme et le romantisme, voire leurs échanges pour théoriser l'ambiguïté inhérente à cette période, mais elle constitue aussi une étape dans la genèse de notre thèse, dans la mesure où elle aide à penser la représentation de l'art au carrefour de multiples traditions artistiques. Il serait erroné d'assimiler *Laocoon* au néoclassicisme avec l'irrationnel et les débordements des affects proprement romantiques. Ce qui est présent derrière cette liaison de mots notionnels, c'est la volonté de maintenir le principe d'une double approche qui fut celle de Winckelmann, même si la conception que l'histoire de l'art s'est faite de son origine reste inscrite dans l'espace classique. Au lieu d'insister sur le besoin de trouver une ligne de

¹¹³ *Niobé*, l'étrangère phrygienne, « trop fière de sa progéniture ose se comparer à Lété qui n'avait que deux enfants, elle qui en avait douze » dit Homère cité Françoise Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf & la femme araignée*, Paris, Gallimard, 2005 p. 192. L'auteur consacra un chapitre à la pétrification de Niobé dans la souffrance. « Niobé, la pierre et l'invisible » in *ibidem*.

¹¹⁴ Il faut rappeler que la notion de sublime est multiple. Par exemple c'est au titre de sa grandeur surhumaine que l'*Apollon du Belvédère* exerce un effet sublime sur l'historien, car le sublime se trouve à la fois inscrit dans un objectivisme, l'objet classique, que dans le subjectivisme décrit par l'effet bouleversant de l'émotion suscitée.

¹¹⁵ Sur ce point en particulier, il faut relire Robert Rosenblum, *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, op. cit., pp. 40-41. Il précise cependant que le Moyen Âge rivalise avec l'Antiquité dans cet effort de récréation documentaire d'un événement historique. Et ce n'est sûrement pas sans raison qu'au cours des années qui suivirent la mort de Winckelmann, le débat esthétique et philosophique en Allemagne s'articula à partir de la douleur du *Laocoon*.

¹¹⁶ Ce culte réservé un temps aux martyrs antiques, puis chrétiens se porta sur les martyrs de l'idée révolutionnaire. Ici on fait allusion à un classicisme révolutionnaire français, avec lequel, à la place de la déposition du Christ, on eut *Marat assassiné*, peinture de David et *Bara* agonisant dans la pose de Sainte Cécile de Stefano Maderno.

démarcation entre deux périodes stylistiques¹¹⁸, c'est de leurs emprunts, leurs scissions et leurs lignes de fractures que va se constituer la représentation de l'art grec.

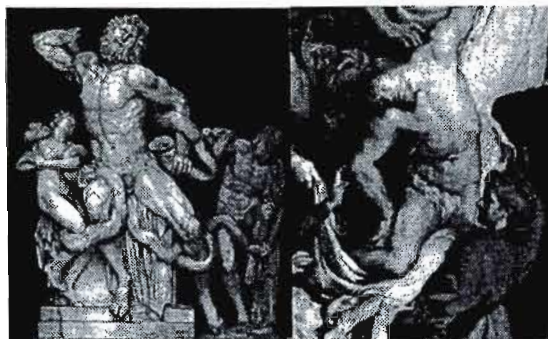


Fig. 12. Le *Laocoon*, Petrus Paulus Rubens, *Descente de croix*, huile sur toile, (vers 1606-1607), Cathédrale d'Anvers, Paris.

L'iconographie winckelmannienne fait du *Laocoon* le lieu du sublime. Dans sa définition classique, le sublime joint la souffrance à une purification de l'âme. Une définition qui a masqué l'extase par une jouissance séraphique en bonne orthodoxie freudienne. *Laocoon* est une métaphore qui se situe entre l'extase et le cri, le fini et l'infini, le sensible et la raison, la mort et la vie. Cette calme grandeur s'épanouit dans des virtualités contraires et explore de manière féconde le libre jeu de la beauté. Ou bien on considère la définition du sublime tel un plaisir négatif qui fait basculer le concept de l'esthétique classique dans un psychologisme des profondeurs et vers des métaphores à peine déguisée de la castration. Ou bien l'esthétique du *Laocoon* renoue avec le sublime antique. L'émotion sublime investit en fait la plupart des créations de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et plus particulièrement les œuvres d'art exprimant une grandeur surhumaine. C'est que le siècle de Winckelmann est aussi celui de la sensibilité et du sentiment¹¹⁹ et cette sensibilité délicate peut se renverser en déchaînement des pulsions obscures¹²⁰. À la différence du

¹¹⁸ On ne peut ignorer, que d'un point de vue historiographique, la question du style visant à délimiter le néoclassicisme et le romantisme n'a jamais abouti. Il est juste de dire que le néoclassicisme est un langage stylistique et que le romantisme n'en est pas un, si on le comprend avant tout comme une attitude intellectuelle et un état d'esprit, mais ce n'est pas suffisant. Pour un survol de la notion de style comme catégorie esthétique, cf., Bernard Vouilloux, « Le style dans les discours sur l'art : une notion critique », in *L'invention de la critique d'art*, Rennes, 2002, pp. 31-59.

¹¹⁹ Il faut rappeler qu'Edmund Burke a publié ses *Réflexions critiques sur l'origine de nos idées concernant le beau et le sublime* en 1757. De même Diderot estime que la poésie « veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. »

¹²⁰ Cette imbrication dialectique de faits rationnels et irrationnels est ce qui marque la concomitance de l'inspiration des Lumières et du préromantisme. Pour illustrer la puissance des ténèbres, on pense à la gravure de Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, (1797), ainsi qu'au *Cauchemar* (1783) de Füssli

Beau, ce qui est en quelque sorte terrible, qui touche aux idées de douleur et de mort, est une source de sublime. Ce concept de sublime est étroitement lié aux exaltations de la sensibilité, dont une des marques les plus sûres restent les larmes de l'historien¹²¹. Pleurer avec profusion et de manière systématique était la marque d'une vraie sensibilité romantique, mais aussi celle d'une noblesse antique. Achille pleurerait aussi. Le lien entre la clarté lumineuse de la raison et ses principes inspirent l'historien, mais la force inextinguible de l'ombre reste le berceau des antagonismes théoriques qui définissent les fondements historiques de la conception classique du *Laocoon*. La conception diurne du néoclassicisme pourrait se résumer à la promesse de la formule esthétique de « calme grandeur et noble simplicité » qui affirme sans ambiguïté une confiance dans la perfectibilité de l'individu et des arts. Mais la pensée de Winckelmann soutient également avec des degrés divers de propositions le champ de la jouissance que procure l'obscur et le terrible.

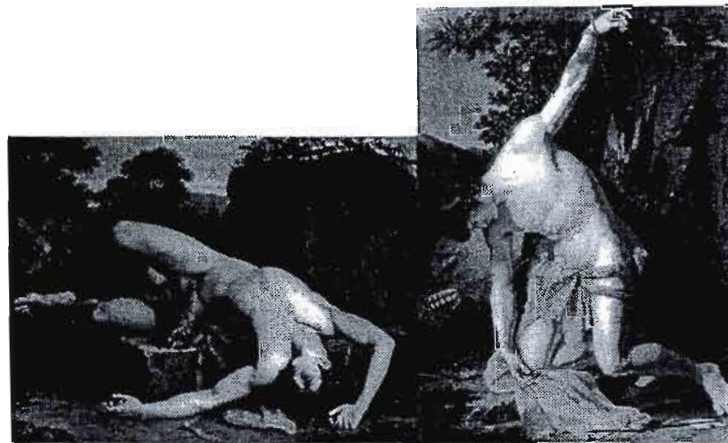


Fig. 13-14. François-Xavier Fabre, *Mort d'Abel* (1791) Id., *St-Sébastien* (1795), huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

C'est à cette représentation de la mort, à son équation moralisante que l'on peut assimiler l'hypothèse d'Édouard Pommier autour de la question religieuse chez Winckelmann. Sous les auspices de l'identité du Beau et du sublime, se met en place un jeu souterrain de superpositions symboliques entre plusieurs systèmes de pensées. Si on reprend l'image du *Laocoon*, on a là un substrat qui le place dans une fraternité extraordinaire qui unit une

dont l'iconographie trouve une origine dans l'iconographie classique inspirée des modèles de l'Antiquité et de la Renaissance.

¹²¹ Nous précisons : ce motif des larmes s'inscrit dans une dialectique particulière, celle qui unit la clarté et les ténèbres touchant à un des paradoxes les plus remarquables qu'affronte Winckelmann dans le contexte des Lumières. Au XVIII^e siècle, une œuvre d'art était délibérément soumise à l'épreuve des larmes, il était hors de doute que la sensibilité et le sentiment jouaient un rôle essentiel dans la réception des œuvres.

allégeance d'essence piétiste, au culte d'une beauté absolue. Pourquoi ne pas risquer de relier la « calme grandeur » de *Laocoon* à son rapport à la mort et la présence de la vie, à une représentation qui oscille entre le martyr chrétien et l'héroïsme païen, enfin pourquoi ne pas relire cette image iconique de la souffrance absolue dans une subtile alchimie dont les ingrédients seraient une éducation piétiste, un culte de la beauté et une philosophie platonicienne ? Sans forcer le parallèle, ces décalages de sens et leurs désaccords rendent sensible l'inéluctabilité de certaines positions historiques.

Les positions artistiques sont exemplaires dans le cadre de la représentation du *Laocoon*. Winckelmann s'était lié avec les artistes, d'abord à Dresde, en 1754, où il rencontra le peintre Oeser, puis à Rome où il devint l'ami du sculpteur Wiedewelt, et surtout du peintre Anton Raphael Mengs. De ces rencontres entre savoir philosophique et savoir technique est née une véritable collaboration. Non seulement l'artiste est familier de la doctrine, mais c'est Winckelmann qui a initié Mengs aux fastes de l'Antique. Mengs, Füssli, tous deux disciples et fervents admirateurs de Winckelmann, nous mettent cependant face à une véritable discordance dans l'interprétation de son néoclassicisme. D'un côté, on trouve Anton Raphael Mengs¹²², disciple et fervent admirateur de Winckelmann, sans doute le principal représentant du néoclassicisme allemand, celui qui a suscité un retour à la pureté des lignes de Raphaël, ce « Raphaël allemand », ce « restaurateur de l'art », l'artiste des feux innocents, qui « tel un phénix renaît des cendres » pour apprendre la beauté au monde. Il est symptomatique de noter que Mengs s'est inspiré des éléments dramatiques de la scène édifiante du *Testament d'Eudamidas* peint par Nicolas Poussin quelques années plus tôt¹²³. Il peint cette scène d'un tragique comparable au *Laocoon* en

¹²² Il est impossible de déterminer l'influence qu'eut l'historien sur les théories d'Anton Raphael Mengs. Les deux hommes passèrent de longues soirées à discuter des statues vues à Rome. C'est Mengs qui encouragea Winckelmann à les décrire. À son tour, quand Mengs jouit d'une réputation bien établie, il est possible que la balance de la dette intellectuelle lui revînt. Cf., Henry Caraway Hatfield, *Winckelmann and his german critics 1755-1781. A prelude to the classical Age*, New York, King's Crown Press, Morningside Heights, 1943, p. 38. Goethe revient longuement sur la relation qui les deux hommes : « Dieser, dessen eigenes großes Talent auf die alten und besonders die schönen Kunstwerke gerichtet war, machte seinen Freund sogleich mit dem Vorzüglichsten bekannt, was unserer Aufmerksamkeit wert ist. Hier lernte dieser die Schönheit des Formen und ihrer Behandlung kennen, und sah sich sogleich aufgeregt, eine Schrift, Vom Geschmack des griechischen Künstler zu unternehmen. » Johann Wolfgang Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », in *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zürich, 1965, pp. 429-433. C'est en hommage à Winckelmann que Mengs a écrit son texte sur le *Goût des Anciens*, mais c'est également Winckelmann qui lui a dédié son histoire de l'art.

¹²³ Nicolas Poussin est célébré par l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le peintre développa picturalement les leçons futures du néoclassicisme et des modèles antiques, insistant sur le dessin, à l'image des bas-reliefs antiques. Ainsi, il amorce une tradition qui devait devenir la règle du classicisme de Winckelmann, celle de placer Raphaël sur le même plan que les artistes de l'Antiquité classique. Cf. Dora

prônant une dureté stoïcienne vantée par Winckelmann. Mengs, adepte d'une Grèce timide, s'approprie la scène antique avec des scrupules de rhéteur. Füssli traducteur de Winckelmann et de Rousseau a décrit une Antiquité plus libre. En reprenant ce même motif, Füssli a volontairement évacué le contenu moral du caractère classique et s'approprie la figure du *Laocoon* en le représentant déchiré par des passions coupables (III, fig.19). En produisant des réminiscences de l'antique *Laocoon* et sa calme sérénité, dans un total abandon érotique, il a étroitement lié un pathos à l'expression d'une souffrance jouissive¹²³. On pressent l'Antiquité orageuse du *Sturm und Drang* et la violence de l'expression de ses passions. Mais sa verbalisation reste fidèle à une thématique récurrente issue de l'univers homérique, celle du thème de la mort pleine de noblesse. Aussi l'exigence morale classique symbolisée par l'imitation de la « calme grandeur », va constituer un cheval de Troie au sein de la théorie classique de l'interprétation du *Laocoon*. À Winckelmann revient donc le mérite d'avoir posé les principes qui renouent avec le sublime antique de la perfection de l'être antique, tout en autorisant le dépassement du sensible dans sa volonté de vaincre les contradictions les plus insurmontables. Mais c'est dans l'intimité du texte fondateur la *Geschichte* que vont s'affronter les instances les plus contradictoires sur un plan artistique et philosophique.



Fig. 15. Niobé, (détail du visage) *Laocoon* (détail du visage).

Wiebenson qui a mentionné le rôle joué par Poussin à l'égard de ce courant, « Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art, » *Art Bulletin*, XLVI, mars 1964, p. 30. Pour d'autres gravures ultérieures d'après Poussin, cf., A. Andresen, Nicolaus Poussin ; *Verzeichniss der nach seinen Gemälden gefertigten gleichzeitigen und späteren Kupferstiche*, etc., Leipzig, 1863, traduction française par Georges Wildenstein, *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, LX, juil.-août 1962, pp. 139-202.

¹²³ Vers 1900, des artistes comme Bayros ou Audrey Bardsley ont à leur tour conçu l'art érotique comme celui de la souffrance et de la passion.



Fig. 16-17. Page titre de l'*Histoire de l'art de l'Antiquité*, (version française et allemande), première édition (1764).

1.2 LE GRAND RÉCIT DE WINCKELMANN : LA *GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTHUMS*

La *Geschichte* se présente telle une symphonie qui orchestre tous les points théoriques soulevés par les travaux précédents de Winckelmann. Tout en établissant une définition d'un corps de doctrine de l'art classique (*Lehrgebäude*), Winckelmann cherche à construire le développement historique. Winckelmann donne à son ouvrage historique un schéma biologique en trois étapes, germination, préparation et floraison. Dans ses grandes lignes, c'est une reprise de la définition de l'art qui prend naissance avec Vasari. Il s'agit là d'une forme de construction purement littéraire, répétition de formes d'existence historique, que Vasari applique pour la première fois à l'art de la Renaissance. En composant son histoire de l'art Winckelmann vise une totalité et utilise ses matériaux selon des buts déterminés, en les façonnant de multiples façons. Tout comme Vasari, Winckelmann a eu l'intuition d'un développement typique d'une répétition de forme d'existence historique apparemment de même espèce. Il retrouve dans l'Antiquité le triple rythme d'un développement typique. En somme le développement cyclique est le reflet d'une image spéculaire. Il s'agit là d'une construction d'origine purement littéraire, mais qui paraît être la propriété de Winckelmann, tout comme elle a paru être la propriété de

Vasari, deux siècles plus tôt¹²⁵. Mais c'est avec le concept exemplaire de la beauté, question classique par excellence, que Winckelmann revient sur les premiers postulats établis dans ses *Gedanken*, pour revisiter les habitudes intellectuelles héritées de l'humanisme.

Winckelmann, pour son étude historique de la beauté, se fonde sur les topiques classiques qui consistent en trois métaphores motrices : l'harmonie, l'unité et la simplicité. De ce seuil classique, grec et platonicien, il n'opère pas de véritable rupture épistémologique. Son idéal classique de beauté se développe en continuité avec les théories de la connaissance du XVII^e siècle pour ne citer que celles de Descartes et de Leibniz, et dans la prolongation des théories idéalistes de la Renaissance. Par contre, Winckelmann inaugure cette section en transformant l'idée du Beau en esthétique, autrement dit la découverte sur un mode empiriste, de la liberté du sujet. La question du jugement du beau s'origine dans les sens et le corps. « La cause est dans nos désirs qui, chez la plupart des hommes, sont excités au premier regard, et les sens se trouvent déjà rassasiés quand l'esprit chercherait à jouir du Beau¹²⁶. » Or il est intéressant de suivre l'historien sur ce qu'il a observé, surtout : « Il s'ensuit que ce n'est pas la beauté qui nous emporte, mais la volupté¹²⁷. » Certes la beauté est entendue en écho à une rationalité propre, à une expérience consolante d'une perfection visible, mais c'est aussi une théorie subjective et sensualiste qui cherche à s'exprimer. Ce point est extrêmement prégnant car il situe la *Geschichte* à la frontière de deux cultures et de deux conceptions esthétiques antagonistes. Du côté français, l'esthétique se définit elle-même à partir de la notion du goût et des sens, alors que du côté allemand, on trouve une pensée esthétique axée sur la contemplation philosophique. Mais les deux aspects s'éclairent mutuellement et se corroborent selon un processus dont résultent les causes du Beau dans leurs aspects philosophiques et la naissance de l'esthétique qui se situe « dans la parfaite concordance de la créature avec ses intentions, « de ses parties entres elles et avec le tout¹²⁸. »

¹²⁵ Nous précisons : on ne diminue en rien l'originalité de Winckelmann en disant qu'elle est sous l'influence de l'historiographie italienne depuis Vasari, il faut y insister, dans la mesure où on l'oublie souvent. En fait Winckelmann a repris la grande construction historique formulée par Vasari, et il a accepté la conviction que l'évolution moderne était l'image réfléchie de l'évolution antique. Voir la synthèse de Julius von Schlosser pour le détail du découpage stylistique. Id., *Littérature artistique, Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, (1924), Paris, 1964, p. 516.

¹²⁶ Winckelmann, *ibidem*, p. 240.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 240.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 246.

Le plus important cependant reste la présence de conceptions nouvelles qui marquent une entrée dans la modernité qui n'est pas dénuée de paradoxes. La manière dont Winckelmann réussit à les susciter fait de la beauté une connaissance atemporelle d'une part, de l'autre, le Beau est historicisé. On comprendra dès lors combien le projet de consacrer à la beauté idéale une histoire représente une rupture par rapport au point de vue classique et à toute la philosophie platonicienne. Le principe et les modalités de cette historicisation sont d'une grande complexité. Ils introduisent l'historicité dans la vérité immuable de la beauté intelligible. Avec Winckelmann, la notion de beauté devient essentielle à la compréhension historique¹²⁹, elle inscrit le mouvement stylistique, présenté à la fois dans une conception normative, mais également associé aux phénomènes historiques. Ce passage de l'interprétation normative du concept de beauté à une interprétation fondée sur l'évolution historique va constituer l'essentiel de la réflexion sur la question. C'est que l'histoire de l'art ne s'instaure qu'en se subordonnant à l'exigence philosophique de l'essence de l'art, la beauté. Elle reste le principal ressort de cette histoire, voilà la thèse fondamentale de Winckelmann¹³⁰. Aussi la beauté est ce qui lie l'histoire de l'art à la philosophie de l'art à venir. C'est ainsi qu'il faut comprendre la *Kunstwissenschaft*¹³¹ dont le traitement de l'histoire de l'art aboutira à proprement parler à la science de l'art, dont le modèle le plus sûr va être celui de Hegel¹³². La beauté chez Winckelmann tout en légitimisant le projet historique annonce les ambitions artistiques, systématiques, politiques et scientifiques d'une nation. En somme, la beauté chez Winckelmann exposerait à vif et résumerait toutes les polarités de son époque. C'est ainsi qu'il faut comprendre la définition du Beau et le but ultime de l'art, l'idéal.

Pour donner une valeur intemporelle à la beauté, l'historien historicise cet idéal. L'énoncé du concept du style fonde l'histoire de l'art, ainsi que l'historicisation de la beauté de l'art

¹²⁹ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 40. « Une histoire de l'art doit exposer l'origine, la croissance les transformations et la fin, en même temps que la diversité des styles selon les peuples, les époques et les artistes [...] »

¹³⁰ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 39.

¹³¹ Le terme de *Kulturwissenschaften* désigne un élargissement général de la germanistique, de la philologie ou de l'histoire littéraire à des données comme l'histoire de l'art ou l'anthropologie. Comme toujours, il importe pour cerner le sens du terme d'en faire l'archéologie. On peut consulter le texte de Michel Espagne, « Wilhelm Wundt. La psychologie des peuples et l'histoire culturelle », in *Revue germanique internationale, Histoire culturelle*, PUF, 1998, p. 73 et suiv.

¹³² Voir Éliane Escoubas, « Hegel et les fondements de la *Kunstwissenschaft* : la mort de l'art ou l'usure du négatif », in *La part de l'œil, Problème de la Kunstwissenschaft*, Bruxelles, éd. par Holger Schmid, 1999, pp. 53-61. Reste que Burckhardt appliquait cette expression à Winckelmann. Sur Burckhardt, voir l'article de Dieter Jähnig, « La connaissance de l'art chez Jacob Burckhardt », in *ibidem*, pp. 9-25. Mais aussi Arnaldo Momigliano, *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, op. cit., pp. 271-278.

grec. En se positionnant en porte-à-faux d'une histoire de l'art vasarienne, Winckelmann est le premier à accorder une attention historique aux œuvres et aux corpus de l'art antique. Cette classification empirique des styles permet à Winckelmann de constituer une chronologie de l'art grec. Cette première corrélation entre la question stylistique et la culture opère un déplacement, du champ théorique de référence et de la modélisation d'une théorie stylistique comme origine de la discipline. Winckelmann, en effet, explique les œuvres par le contexte en établissant une relation de causalité objective. La question du temps cyclique situe la beauté et découle directement des aspects stylistiques. À partir de ces deux éléments, le style et le temps, Winckelmann n'hésite pas à reposer le problème de l'imitation. Il interroge désormais deux types de relations, celle qui unit l'œuvre d'art et la nature et celle qui lie l'œuvre d'art à ses modèles antiques. Jusqu'alors on avait pensé qu'imiter les modèles antiques revenait à imiter la nature. Ce combat entre la validité absolue de l'autorité des Anciens et leur imitation inconditionnelle devient l'objet de la Querelle en France. Pour Winckelmann, la scission du problème de l'imitation met en évidence une mutation de principe, celle de la beauté idéale. Ainsi il jette un pont entre plusieurs représentations artistiques dans une refonte conceptuelle qui pose à nouveau le problème en relation avec l'époque présente. Avec l'imitation, l'idéal s'ouvre à des interrogations portant sur le processus de création et les facteurs psychologiques qui l'accompagnent. À défaut de réconcilier pleinement le classicisme du Beau et son historicité, Winckelmann déploie les virtualités contraires de son articulation. Tout en cherchant à définir la beauté par l'imitation de l'antique, Winckelmann nie ce même principe, l'Antiquité cessant d'être un modèle universellement admis, mais surtout, l'historien situe ce modèle dans une impossibilité de reproduire une beauté perdue à jamais. Les chefs-d'œuvre de l'Antiquité ont disparu, en résulte la disparition de la relation mimétique entre la nature imitable et l'Antiquité classique. Cet antagonisme a été fortement discuté par la réception historique de Winckelmann qui a repris la terminologie classique dans ses tentatives d'unification du discours. Cette aporie se maintient encore aujourd'hui et les critères winckelmanniens sont abondamment examinés dans les discussions critiques. Peu important ici les modalités de cette étrange réconciliation, ce qu'il faut retenir par contre, c'est que ces disjonctions théoriques n'ont pas nécessairement été résolues par ce type d'études. Les contorsions théoriques de l'historien, que ce soient les liens entre l'imitation de la nature et l'idéalisation des formes, amendent l'idée d'une nature purifiée et s'imposent comme l'origine de l'horizon classique de l'idéal du Beau.



Fig. 18. *Apollon*, marbre, musée du Vatican, Rome.

1.2.1 LE BEAU IDEAL

Dans la *Geschichte* Winckelmann revient sur les définitions concernant la nature de la beauté restée ouverte. L'historien hésite entre la nature spirituelle de la beauté incarnée par Dieu « la beauté extrême est en Dieu¹³³ », et une beauté charnelle, mais les deux éléments seront réunis dans la représentation de l'*Apollon*. Comme l'a très justement souligné Élisabeth Décultot, il lui a été plus facile pour lui « de dire, ce qu'elle n'est pas, que ce qu'elle est¹³⁴. » La beauté n'a pas été définie de façon stable. Quand elle ne réfère pas à des questions nominales, elle touche aux types de jugement, à l'ontologie de l'art, elle se confond avec la construction de l'histoire et elle réfléchit sur les pratiques artistiques. En un premier lieu, Winckelmann précise simplement dans la seconde section de « l'essentiel dans l'art » de la *Geschichte* que le but de l'art est le Beau : « La beauté étant la plus haute visée de l'art en même temps que son centre même¹³⁵. » En un premier sens, il s'agit de comprendre que la construction du Beau idéal est le fait théorique central de Winckelmann. Qu'elle soit esthétique ou historique, il semble bien que la question de

¹³³ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 246. « L'imagination remplie du beau individuel dans la nature et absorbée dans la contemplation de la beauté qui découle de Dieu », *ibidem*, p. 257. « On pourrait dire qu'avec l'agrément de Dieu la nature a formé cette beauté sur le modèle de la beauté des anges », *ibidem*, p. 257, note a.

¹³⁴ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 239.

¹³⁵ *Ibidem*.

l'idéal dans ses définitions maximales¹³⁶ prend directement appui sur une autre, tout aussi fondamentale, celle de la beauté.

Qu'est ce que la beauté pour Winckelmann ? Il serait téméraire de prétendre évoquer en quelques lignes un débat qui scelle les études winckelmanniennes, depuis plus de deux siècles. Winckelmann, quand à lui, savait bien qu'en touchant à la beauté il touchait un équilibre problématique qui va prendre la forme d'une réaction contre le culte de la raison et contre les limitations des Lumières. Comme si cet aveu de l'historien avait valeur de modèle : « la beauté est l'un des plus grands mystères de la nature¹³⁷ [...] ». Cette intuition va s'affirmer dans toute l'Europe et va tendre à restaurer les valeurs du sentiment qui s'appelleront ici sensibilité, et là piétisme. La beauté va constituer la substance des toutes premières phrases de l'histoire de l'art. Mais pour faire une incursion dans l'univers protéiforme et déroutant de la beauté dont un moment charnière, il faut aller vers la « Deuxième section de l'essentiel dans l'art¹³⁸ » dans laquelle Winckelmann définit la beauté idéale par une polarité. Ce qu'elle n'est pas pour Winckelmann reste « sa représentation négative¹³⁹ » C'est l'artiste le Bernin et ses sculptures qui l'incarnent. Le Bernin, c'est la représentation d'une « beauté [qui] s'est corrompue [...] flatte les sens les plus grossiers pour tout ramener à leur portée¹⁴⁰. » Sa « représentation positive » c'est l'essence du Beau, l'art grec. Il y a dans l'utilisation de cette polarité, un paradoxe lisible dès l'émergence d'une réflexion épistémologique sur la beauté.

Winckelmann ne dissout pas l'idée du Beau. C'est à partir du climat idéaliste et de la longue référence à Platon que se dessine le projet théorique et philosophique de la définition de l'essence de la beauté. Le moment central du Beau, sa signification restent basés sur l'idée. Le Beau a longtemps été défini comme une présentation de la sphère du sensible. De là s'expliquent les fractures et les divergences récurrentes entre une approche purement idéale de l'immanence de la beauté et son contraire dans le cadre du récit historique. Les études historiques se sont longtemps confrontées aux lectures divergentes

¹³⁶ On se réfère à l'article « Idéal » rédigé par Lévesque cité par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, op. cit., p. 530.

¹³⁷ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 239.

¹³⁸ Winckelmann, « Deuxième section de l'essentiel dans l'art » in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 238-278. Nous nous limitons à la première partie de cette section. La seconde étant davantage consacrée à la beauté des différentes parties du corps humain.

¹³⁹ Johann-Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 245.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 241.

de la beauté winckelmannienne¹⁴¹. Sous l'angle du classicisme, la place de la beauté ne pouvait qu'être subordonnée à la théorie de l'idée. Winckelmann n'a jamais hésité à se construire les formules théoriques susceptibles de clarifier cette économie de la beauté : « la beauté c'est l'esprit tiré de la matière¹⁴². » Voilà bien une représentation néoplatonicienne qui s'accompagne d'une prétention à la vérité. La vérité est unique, c'est l'essence de l'art grec. Ses propriétés sont reliées à l'aspect divin. Les postulats de cette dimension métaphysique de la beauté, peut-être les arguments les plus importants dans la discussion du Beau, sont les suivants : « La beauté extrême est en Dieu, et l'idée de beauté humaine se perfectionne à mesure qu'elle peut être pensée en harmonie avec l'être suprême¹⁴³. » Celle-ci n'advient que dans une forme « sublimée par l'unité de la simplicité¹⁴⁴. » Par voie de conséquence, « la beauté doit être comme l'eau pure puisée à la source¹⁴⁵. » Voilà les traits essentiels de la forme esthétique de la beauté, son contenu d'idéal qui confirme sa forme classique.

L'articulation de la théorie historique de la beauté se situe dans le prolongement de la métaphysique platonicienne de l'idéal, mais Winckelmann manifeste à la fois le souci méticuleux du détail historique et artistique, et l'énoncé d'une transposition spirituelle qui prendra véritablement forme dans l'idéalisme allemand¹⁴⁶. Il faut prendre la juste mesure de cette beauté qui va devenir pour Winckelmann et toute une nation, l'objet et le cœur d'un véritable culte. Une réaction va s'engager contre les limitations des Lumières françaises pour voir s'imposer une religion qui chez Winckelmann résulte du sens le plus rigoureux du culte de la beauté, si l'on suit sur ce point les études récentes d'Édouard Pommier¹⁴⁷. Du socle piétiste de l'éducation luthérienne de Winckelmann, vers la conversion au catholicisme de l'historien allemand¹⁴⁸, Édouard Pommier tire des conséquences majeures, dont la principale cause reste l'indéniable présence du fait

¹⁴¹ Sur le problème de la réception de la beauté, on peut confronter les études historiques d'Édouard Pommier et celles d'Élisabeth Décultot, avec l'approche esthétique et anthropologique de Georges Didi-Huberman, Hans Belting et Aby Warburg. C'est une tout autre version qui anime les études *gender* d'Alex Potts.

¹⁴² *Ibidem*, p. 246.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 247.

¹⁴⁶ Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 44.

¹⁴⁷ Nous pensons en particulier au plus récent ouvrage de l'auteur, Id., *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.

¹⁴⁸ On peut consulter Werner Schulze, « Winckelmann und die Religion », *Archiv für Kulturgeschichte*, XXXIV, 1953, pp. 247-261, et la thèse d'Adolf Düppengiesser, « *Der Gründliche geborene Heide. » Religion, Theologie und Kirche bei Winckelmann*, Passau, 1981. Ainsi qu'Édouard Pommier, « Conscience religieuse », in *ibidem*, pp. 23-52.

religieux dans l'architecture théorique de la beauté, la « conscience malheureuse au cœur de l'œuvre de Winckelmann¹⁴⁹. »

1.2.2 LE STYLE : UNE CONCEPTION D'UN TEMPS CYCLIQUE

Le principe du style figure en préface de l'histoire de l'art et fonde la fortune classique de l'histoire de l'art.

« Une histoire de l'art doit en exposer l'origine, la croissance, les transformations et la fin, en même temps que la diversité des styles selon les peuples, les époques et les artistes, et cette démonstration sera faite, autant que possible, en partant des vestiges de l'art¹⁵⁰ [...]. »

Depuis l'époque de la Renaissance, le domaine du style est un concept générique propre à l'esthétique littéraire. Ainsi dans la tragédie grecque on est mis face à un mouvement cyclique, archaïque avec Eschyle, qui atteint son sommet avec Sophocle et décline avec Euripide, tout comme le mouvement cyclique de la peinture italienne qui va de la rudesse de Michel-Ange à la mollesse du Corrège en passant par ce point unique de perfection : Raphaël. Dans tous les cas le commencement est marqué par une sorte d'excès de la rigueur formelle, par une insistance sur ce qui constitue le corps, sa figuration et son armature. La fin au contraire est un excès d'âme, d'intellectualité et de sens. Ici la force physique des corps de Michel-Ange sert de berceau à Raphaël, peintre de l'âme. Ce passage de l'interprétation normative du concept de style à une interprétation fondée sur l'évolution historique va constituer l'essentiel de la réflexion historique sur la question stylistique du point de vue classique¹⁵¹. Le grand style chez Winckelmann représente une apogée après laquelle il ne peut plus y avoir de décadence. Dans la citation tirée de la préface de l'histoire de l'art, le style est présenté à la fois dans une conception normative, mais également associé aux phénomènes historiques ou ethnologiques, aux époques et aux peuples. Ce passage va constituer l'essentiel de la réflexion sur la question. À y regarder de plus près, cette conception stylistique pointe la faille fondamentale du discours dans lequel elle s'inscrit. La notion de style est dépositaire d'une illusion longtemps cultivée

¹⁴⁹ Édouard Pommier, *ibidem*, p. 14.

¹⁵⁰ Winckelmann, « Préface », in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 40.

¹⁵¹ Cf. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965, p. 469.

par l'historien, qui est celle de l'art pris à la fois hors du temps et dans le temps. Cet art aurait les vertus de l'existence temporelle sans en subir les contraintes. Winckelmann a donné à cette utopie une apparence remarquable.

La question classique du goût associée à une problématique culturelle mais également politique importe pour la question du découpage stylistique, d'autant plus justifiée que le but ultime de l'art n'est autre que de favoriser le progrès de la morale et de la vertu consolidées par la liberté. L'Antiquité représente pour Winckelmann la matière classique du paradigme esthétique du style. Du même coup, Winckelmann intronise cette notion critique de style dans la culture allemande, l'historien des civilisations au XIX^e siècle, Jacob Burckhardt, ne dira rien d'autre :

« The history of style [...] begins with Winckelmann, who was the first to distinguish between the periods of ancient art and to link the history of style with world history. It was only after him that art history became a branch of cultural history¹⁵². »

Mais partons de l'énoncé du concept du style avec lequel Winckelmann fonde l'histoire de l'art, ainsi que l'historicisation de l'art grec antique. L'historien use de la structure cyclique aristotélécienne à laquelle il consacre la troisième section de son histoire de l'art : « De la croissance et de la chute de l'art grec, dans lequel, on peut distinguer quatre époques et quatre styles¹⁵³. » Le découpage stylistique en quatre temps pour un mouvement cyclique tend vers une apogée, une grandeur et une perfection avant d'être suivi par une période de décadence. La période dite archaïque, « le style droit et dur¹⁵⁴ » (*Kouroi*, jusqu'à Phidias), la période noble ou sublime du V^e siècle, « le grand style angulaire » (*Athéna Parthenos* de Phidias, *le Discobole* de Polyclète), la période du beau style, « le style coulant, » (*l'Apollon sauroctone* de Praxitèle, de Lysippe et d'Apelle) et finalement le style imitatif (*l'Apollon du Belvédère*, la période gréco-romaine). Une période de décadence clôt le schéma temporel. Ce passage du rigide au souple est un

¹⁵² Notre traduction : « L'histoire du style commence avec Winckelmann, qui a été le premier à faire la différence entre les périodes de l'art ancien et à relier l'histoire du style à une histoire de la civilisation. C'est seulement après lui que l'histoire de l'art devint une branche de l'histoire culturelle. » Jacob Burckhardt cité par Alex Potts in *Flesh and the Ideal : Winckelmann and the origins of Art History*, op. cit., p. 70. À la fin du XVIII^e siècle, style est un terme critique que se partagent les discours sur la littérature, les arts visuels ainsi que la musique. Cf. l'article de Bernard Vouilloux, « Le style dans les discours sur l'art : une notion critique ? », in *L'invention de la critique d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 31-59.

¹⁵³ Winckelmann, *ibidem*, pp. 333-375.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 374. Un modèle cyclique qui a fait la fortune d'une certaine histoire de l'art. Cf. Henri Focillon, *Vie des formes* : « Chaque style traverse plusieurs âges : successivement un âge expérimental, puis un âge classique, suivi de celui du raffinement, enfin de l'âge baroque. »

véritable *topos* du discours romain sur les arts, on le trouve aussi bien chez Pline, Cicéron ou chez Quintilien. L'évolution du style s'inscrit dans un mouvement qui va de l'imitation à l'idéalisation chez Winckelmann et lui permet d'articuler une liste de grands noms. En sculpture par exemple, ce sont les Phidias, Polyclète, Myron et Lysippe qui scandent la chaîne de l'excellence. En peinture, ce sont entre autres les noms de Polygnote à Apelle. Toujours dans le sillage de Pline, Winckelmann situe le commencement de l'art de la statuaire et de la peinture avec le gouvernement de Périclès¹⁵⁵.

D'un point de vue de l'histoire, la question du style chez Winckelmann oscille entre deux conceptions. D'une part, il y a la notion critique du style projeté sur l'art afin de lui assigner une place dans l'histoire, de l'autre, il y a le style comme mythe, comme force vitale d'un langage artistique, appelé grâce ou génie par exemple. Sous cet angle, la mise en place d'un style par un artiste (l'exemple de Polyclète) constitue un événement historique. L'œuvre est sans cesse rapportée à un canon. Dans ce cas le style n'est pas un principe, mais l'instrument de mesure d'un système normatif. Sa mesure est la grâce qui est le propre du beau style¹⁵⁶, le pli et l'expression : « Le caractère principal qui distingue ce style du haut style est la grâce¹⁵⁷. » Sa représentation passe par un langage plastique, celui du corps, « c'est ainsi qu'il faut comprendre ce que Pline appelle des statues carrées : « [...] car aujourd'hui encore dessiner de façon carrée s'appelle *quadratura*¹⁵⁸. » Il constitue l'écriture du style chez Winckelmann et sa syntaxe qui est l'art du dessin. Le style et son esthétique deviennent le paradigme de base, le lien qui se tisse entre l'art, la culture et l'histoire. Ce lien s'est avéré particulièrement important pour l'épistémologie de l'histoire de l'art du XIX^e et XX^e siècle¹⁵⁹. L'influence de ce modèle, malgré les attestations de ses insuffisances, a largement survécu. Il aura marqué profondément la philosophie de l'Esprit de Hegel, ainsi que les mouvements préromantiques allemands¹⁶⁰. La nature et l'Antiquité étaient les types idéaux qui permettaient de mesurer l'évolution de l'art. L'un fournissait à Winckelmann la loi naturelle du style, l'autre montrait que ce cycle s'appliquait aussi à l'art.

¹⁵⁵ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 477.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 351.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 350.

¹⁵⁹ Cf. Alex Potts, « Vie et mort de l'art antique : historicité et Beau idéal chez Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 12-13.

¹⁶⁰ Francis Haskell, « Winckelmann et son influence sur les historiens », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, La documentation française, 1991, p. 88.

Le style, c'est un concept, une notion à définir pour Winckelmann, mais plutôt que d'essayer une définition, comme l'a fait si souvent l'historiographie, peut-être vaudrait-il mieux se questionner sur l'horizon que la notion met en place dans la pensée de l'historien. Ce cadre stylistique reste celui de l'illusion écrit Zerner : « c'est la multiplicité de sens qui le rend si précieux¹⁶¹. » Pour Winckelmann c'est précisément les différents usages de la notion qui lui permettent de mettre en place le discours historique dans une visibilité du progrès. Le style est défini comme la nature de l'art et celle du corps, mais aussi comme le mouvement de l'histoire¹⁶². La séduisante analyse du style que produit Winckelmann offre pour la première fois une perspective synthétique qui met en scène la puissance matricielle du temps de l'histoire, mais aussi celle du concept de civilisation. Un peuple qui se perfectionne crée sa propre civilisation. Sur la notion de civilisation, il faut préciser qu'une antithèse *Kultur*/civilisation est présente chez Winckelmann et peut être repérée dans sa pensée artistique et esthétique à plusieurs niveaux dont le plus apparent reste celui d'une antithèse nationale entre l'Allemagne et la France¹⁶³. Mais aussi, au-delà de ces catégories culturelles, la question du style a le mérite d'être inscrite dans la promesse du corps chez Winckelmann¹⁶⁴. Il ressort de l'examen de ces diverses résonances du style, une notion qui garantit l'autonomie de l'œuvre, à l'abri des circonstances extérieures même si elles peuvent en être la cause. Mais en même temps, la succession des styles constitue le cycle de l'histoire de l'art, en accordant à son objet artistique sa propre histoire.

À partir de l'axe historique du style se met en place la façon dont l'objet artistique s'articule dans le temps cyclique de l'histoire. Une nouvelle conception de l'histoire peut

¹⁶¹ Henri Zerner, « Le mot de l'illusion », in *Écrire l'histoire de l'art, figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 124-126.

¹⁶² Cette remarque est inspirée de Roland Barthes, qui dans un cadre littéraire observera la prégnance du style dans l'écriture. Cf. Id., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁶³ Les termes de *Kultur* en Allemagne et de civilisation en France sont des concepts nés au XVIII^e siècle. Une antithèse *Kultur*/civilisation est bel et bien présente chez Winckelmann et peut être repérée dans sa pensée artistique et esthétique à plusieurs niveaux dont le plus apparent reste celui d'une antithèse nationale entre l'Allemagne et la France. Pour une référence historique et sociale de la généalogie de la notion de *Kultur*, on peut se référer à Norbert Élias, *La civilisation des mœurs, Über das Prozess der Zivilisation* [1969] traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973, pp. 1-73. Nous développerons les différences entre les notions de civilisation française et celle de *Kultur* allemande dans notre partie III en particulier à partir du choix de l'historien concernant l'art de la sculpture par opposition à la peinture.

¹⁶⁴ Les rapports entre le style et le corps ont été étudiés par Alex Potts, « De Winckelmann à David : l'incarnation des idéaux politiques », *David contre David*, tome II, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 647-669.

émerger qui ruine la vieille équation fondée sur l'analogie entre la loi naturelle et la loi historique. Il s'agira de la conception cyclique fondée sur l'idée de progrès. C'est à ce moment, que l'on cessa de se demander si la perfection ne pouvait être atteinte que par l'imitation de l'Antiquité, aussi la notion de perfection inscrite dans un cycle fut-elle substituée à celle de Beau relatif. Ce passage est inscrit dans une perspective historique qui commence avec Winckelmann et sa distinction des époques stylistiques, en vertu de la métaphore des âges. Selon Winckelmann, la vie de l'art grec antique serait une réplique de la vie humaine, en tant qu'elle recourt à un modèle génétique. Elle connaîtrait une enfance, une phase de maturité et un déclin. Les arts commencent par « le nécessaire », aspirent au Beau et enfin s'épuisent dans l'excès. En dépit de sa valeur historique, l'art grec garde une valeur éternelle, de norme et de modèle inaccessible.

Winckelmann a réfléchi les causes du développement cyclique à partir des différents domaines de la pensée liés au XVIII^e siècle : le climat est mentionné comme un facteur déterminant pour la perfection des arts, ainsi que les conditions géographiques. Le médecin Galien avait déjà montré la voie, ainsi que Vasari qui a fait des parallèles sur le caractère régional si frappant en Italie et les diverses dispositions qu'il détermine pour l'art¹⁶⁵. Avec la compréhension du développement historique et culturel d'un peuple c'est l'idée de l'évolution qui domine avec Winckelmann, non pas évidemment sous la forme qui apparaît dans les sciences naturelles modernes, mais sous une enveloppe quasi mythologique. À partir de cet épigone de la croissance organique naturelle jusqu'au dépérissement hérité de l'Antiquité, se répercutent plusieurs courants de pensées. Tout choix chez Winckelmann implique toujours la présence de plusieurs possibles. Du point de vue de son interprétation mythique, on trouve la notion d'un état originaire déchu, dont le présent représente un développement régressif¹⁶⁶. L'idée cyclique fut également celle reprise par le christianisme avec comme toile de fond, l'image du paradis perdu. Le cycle d'un point de vue des idées est l'illustration du développement de l'idée philanthropique de Rousseau, celle d'une humanité plus authentique dans les temps reculés. Du point de vue de la conception historique, la conception partant de l'idée d'une décadence du présent qui se tourne vers une perfection dans un idéal lointain est un développement qui apparaît dans la conception philosophique de l'histoire du premier romantisme allemand

¹⁶⁵ Cf. Vasari, chapitre sur Marco Calabrese, III^e partie des *Vite*, cité par Julius von Schlosser, *Littérature artistique*, op. cit., p. 517.

¹⁶⁶ Ce développement fut annoncé déjà par Hésiode dans son poème mythologique sur les âges du monde.

(Schelling en particulier). Se met en place à partir du développement cyclique, une philosophie de l'histoire qui concilie l'idée d'un passé immuable, des résidus théologiques de la philosophie des Lumières et la nostalgie des romantiques. C'est ici qu'apparaît inévitable chez Winckelmann, un sentiment mélancolique caractéristique de ses épigones¹⁶⁷.

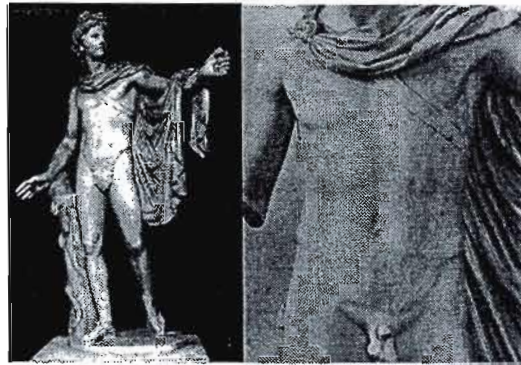


Fig. 18 (bis). *Apollon* (détail du torse), musée du Vatican, Rome.

1.2.3 UN CAS EXEMPLAIRE : L'APOLLON DU BELVEDERE

L'*Apollon du Belvédère* concentre le sens plastique de la beauté mais aussi le principe qui peut exister entre une œuvre d'art et l'histoire de l'art. On trouve dans le regard que l'historien pose sur la statue la figure de la beauté dans un mouvement extatique. En vérité, il faut relire ce passage devenu un véritable morceau d'anthologie esthétique et littéraire de l'étude de l'art antique.

« La plus haute idée de l'idéal de la jeunesse virile trouve son expression particulière dans l'image d'Apollon, où sont réunies la force des années d'une maturité accomplie et les formes douces du plus beau printemps de la jeunesse. La grandeur de ces formes est celle que leur donne l'harmonie de la jeunesse, et elles n'ont rien à voir avec celles du mignon qui se promène dans la fraîcheur de l'ombre élevée par Vénus sur un tapis de roses, comme le dit Ibycos, mais ce sont celles d'un jeune homme plein de noblesse voué à de grands desseins : c'est pourquoi Apollon était le plus beau parmi les dieux. C'est sur cette jeunesse que fleurit la santé et la vigueur s'y annonce comme l'aurore d'un beau jour¹⁶⁸. »

¹⁶⁷ Sur ces notes, on peut se référer à l'ouvrage fondamental de Julius von Schlosser, *ibidem*, pp. 332-333.

¹⁶⁸ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 257.

L'historien observe et va parfois jusqu'à effacer les déclarations préliminaires qui fondent la beauté. Quand Winckelmann part d'une beauté classiquement considérée du point de vue de son essence pour lui substituer ce qui se rapporte uniquement aux effets, on est mis face à une fracture épistémologique. Ainsi c'est dans l'écart qui sépare la construction systématique de la beauté, et sa réception sensible mais aussi bien dans le pli qui les rabat l'une sur l'autre que se fonde en se dédoublant le discours sur les statues et celui de l'*Apollon du Belvédère* en particulier.

C'est dans l'essai sur le *Torse du Belvédère*, que Winckelmann pose véritablement la question du Beau. La beauté qui sous-tend cette métaphysique idéale, oscille du côté de la figuration. Le Beau écrit Winckelmann, se trouve plus facilement :

« ... chez les adolescents bien faits que chez ceux qui ne le sont pas ; car en général, nous pensons selon la manière dont nous sommes faits ; l'éducation a moins de poids que le fond naturel et le caractère : un cœur tendre et la docilité sont les signes de cette disposition¹⁶⁹. »

On trouve ainsi sous sa plume une capacité et une compréhension du Beau qui se cristallisent sur le physique sensuel de l'androgyné. Devant la beauté de l'*Apollon*, Winckelmann exprime « l'expression la plus synthétique d'un hellénisme élégant, gracieux et poétique, l'héritage sacré d'une race magnifiquement douée pour la beauté¹⁷⁰. » En termes historiographiques, cette découverte s'incarne dans l'image efféminée de la divinité de l'*Apollon*¹⁷¹. Cette divinité grecque par excellence, dieu civilisateur et lumineux centralise toute une quête mystique allemande, et systématise la conception de la beauté classique chez Winckelmann. Il y a là en raccourci un nouveau discours qui marque la complexité de la beauté classique chez Winckelmann, qui correspond au fond à deux lectures différentes.

¹⁶⁹ Winckelmann, *Sämtliche Werke*, I, Hrsg. Von Joseph Eiselein. Donauöschingen, Verlag Deutscher Classiker, 1825-1829, p. 227.

¹⁷⁰ Canat, *L'hellénisme des romantiques*, op. cit., p. 118. Nous comprenons l'hellénisme de Winckelmann, comme le culte de la Grèce et de l'art grec chez Winckelmann. Nous développerons ce point dans le paragraphe consacré à « La Grèce comme embryon commun ».

¹⁷¹ Cf. Walter Otto, « Apollon », in *Les dieux de la Grèce*, Paris, Payot, 1996. E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 75-89. Également Pascal Weimann, « Œuvre d'art et historicité, à l'exemple de l'Apollon du Belvédère », in *Antike und Abendland*, N. 35, Tübingen, 1989, pp. 157-160.

Suivre le regard de Winckelman posé sur la beauté de l'*Apollon du Belvédère*, c'est constituer la grande thématization intellectuelle de cette préséance classique du contenu idéal de l'art sous sa forme sensible. C'est retrouver la confiance platonicienne dans l'entrelacement du regard et de la connaissance :

La plus haute idée de l'idéal de la jeunesse virile trouve son expression particulière dans l'image d'*Apollon*, où sont réunies la force des années d'une maturité accomplie et les formes douces du plus beau printemps de la jeunesse. La grandeur de ces formes est celle que leur donne l'harmonie de la jeunesse¹⁷¹ [...].

L'*Apollon* c'est l'épanouissement à « la douce sensibilité à la beauté pure¹⁷². » Mais l'enjeu à partir de cette figure est double. Il résume et permet à Winckelmann d'articuler l'aspect sentimental à partir de la théorie. Winckelmann traite du Beau pas tant sur un plan métaphysique, mais davantage sur la question des proportions et des traits physiques. À ses yeux, la statue plus qu'humaine devient la représentation du Divin¹⁷³. Sa beauté serait perçue par les sens, le filtre d'une sensibilité¹⁷⁴, mais comprise par l'Esprit comme la parfaite incarnation d'une idée. Ainsi, Winckelmann construit sa définition de la beauté à l'image du sculpteur, tout comme Zeuxis qui donna une démonstration picturale de la théorie esthétique classique de la beauté idéale. La statue toucherait à la racine de la polarité de la nature double, sinon contradictoire de la beauté apollinienne. On peut dire que Winckelmann traite davantage de l'appréciation de la beauté de l'*Apollon* plutôt que de sa nature philosophique. De la perfectibilité du modèle, de sa raison éclairée, l'*Apollon du Belvédère* dégage une définition de la beauté dans sa nudité primordiale avant toute corruption sociale. Cette pureté spirituelle reste définie par l'enveloppe corporelle. C'est la notion même de beauté qui est placée dans son essentielle duplicité. On ne peut guère aller plus loin dans la difficulté d'une approche de la beauté qui lie le spirituel à la matière chez Winckelmann lorsqu'il évoque le regard de l'*Apollon* qui est « [...] le reflet d'une paix bienheureuse qui a le pouvoir de solliciter tout ensemble, une exaltation de la beauté

¹⁷¹ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 257.

¹⁷² *Ibidem*, p. 241.

¹⁷³ Dans le célèbre passage sur l'*Apollon du Belvédère*, l'historien le décrit ainsi : « il n'y a rien de mortel, on n'y découvre aucun indice des besoins de l'humanité. » Winckelmann *ibidem*, pp. 286-287.

¹⁷⁴ Mais précise Mario Praz, c'est « par une ironie qui passa inaperçue » que la soif d'équilibre classique et de « santé olympienne » s'est référé à un individu aux origines plus que modestes, « fils d'un père épileptique, ou pour n'importe quelle autre raison, avait une sensibilité [...] déséquilibrée, était dominé par une idée fixe, germée d'un fond ambigu », Mario Praz, « Winckelmann », in *Goût néoclassique*, op. cit., p. 73.

toute platonique, juxtaposant la beauté des corps à celle de l'âme (*schöne Seele*)¹⁷⁵. » Une chose demeure certaine, c'est que la compréhension winckelmannnienne de la beauté fut dans tous les cas de l'historiographie, conçue comme la notion même de l'histoire de l'art dans ses multiples tensions.



L'âme voluptueusement belle et gracieuse

Fig. 19. *Génie Borghese*, gravure de E. Q. Visconti, Monumenti Scelti Borghesiani, Milan, 1837.

¹⁷⁵ Nous soulignons : d'un point de vue formel, l'âme sublime (en allemand *die erhabene Seele*), se traduit en un contour de lignes calmes, *der edle Contour*. C'est dans la sublime simplicité du contour que réside la quintessence de la beauté. « La ligne dans la nature sépare le moins du trop. » Winckelmann, *ibidem*, p. 6. Il est intéressant de noter qu'à côté de ses développements théoriques, Winckelmann met l'accent sur les techniques d'artistes. Par exemple il décrit les pratiques de Michel-Ange qui plongeait ses ébauches dans l'eau. Sur ce point réapparaît le souvenir de Pline, autour des précisions qui naissent de l'expérience et de la pratique d'artistes.

2 LES FONDEMENTS HISTORIQUES DE LA CONCEPTION CLASSIQUE DE L'ART GREC : LE NÉOCLASSICISME

La publication de la *Geschichte* en 1764 marque l'accomplissement des idées semées dans les *Gedanken* de 1755¹⁷⁶ et scelle les fondements historiques de la conception classique de l'art grec. Deux dates qui scellent l'évolution de Winckelmann dans la pensée classique et laissent émerger une représentation de l'art grec. Cette représentation prend véritablement forme au contact des œuvres antiques à Rome qui permirent à Winckelmann de formuler son système classique de l'art. Ces premiers éléments sont les référents concrets pour toute une historiographie académique pour laquelle Winckelmann reste le prosélyte de l'image néoclassique de l'art grec. Il suffit de rappeler combien l'exemple de l'Antiquité est lié à l'idée que Winckelmann s'est faite de l'histoire de son propre objet.

La représentation de l'art grec engage deux arrimages théoriques, le néoclassique et l'historien. De cet horizon, on peut envisager la représentation à partir de l'esthétique néoclassique qui cimente la triple impulsion du goût, de l'idéal de beauté, et de l'imitation. Ses multiples espaces notionnels engendrent la spécificité classique de la représentation de l'art. Mais si le complexe notionnel du néoclassicisme s'est formé avec l'histoire de l'art, cette dernière reste fondée à plus d'un titre sur la synthèse d'idées contraires, demeurant inscrites entre deux révolutions, néoclassique et romantique, à l'image du classicisme allemand¹⁷⁷. Au terme de plus de deux siècles de manipulations sémantiques du mot néoclassique, annexé que tardivement à Winckelmann, il faut tenir compte de cette donnée encombrante, à savoir qu'interroger la représentation de l'art grec revient à se poser dans un espace temporel et géographique. Quel espace lui attribuer ? Classique, ou inversement romantique ? Du point de vue théorique, il y a eu le classicisme. Le néoclassicisme de Winckelmann s'est construit dans le prolongement du corps de doctrine de l'art et de la littérature classique issus de la culture française. C'est ce

¹⁷⁶ C'est pourtant dès le 29 août 1756 que Winckelmann annonce son intention de travailler à une histoire de l'art, dont il cherche les matériaux. Id., *Briefe*, tome I, pp. 241-244. (Lettre en français adressée à Giovanni Lodovico Bianconi, 1717-1781.)

¹⁷⁷ Sur ce point capital, il faut revenir à Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000. Pour une présentation historique du classicisme en Allemagne, voir Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, Vienne/Düsseldorf, 1966, Munich/ New York, 1996. Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort/Main, 1979. Pour un angle historique, cf., Roger Ayrault, *Genèse du romantisme allemand*, Paris, 1961.

que font ressortir principalement les études d'Élisabeth Décultot, à partir des *Cahiers d'extraits* de l'historien¹⁷⁸. Winckelmann pour construire son système historique de l'art s'en est remis aux matériaux classiques qu'il manipula sans aucune règle précise, tissant tous ces savoirs avec le fil de son projet historique. Cette édification passe d'une transposition d'une connaissance générale de la Querelle des Anciens et des Modernes, à tout le corps de doctrines et des lieux communs de l'Antiquité classique (à l'image de ceux d'Apelle ou de Zeuxis). Deux notions fondatrices paraissent se détacher des textes de Winckelmann. La première concerne la notion classique de l'imitation affectée par les *Gedanken*, qui participe de la définition de l'art et devient le paradigme du néoclassicisme. D'un point de vue historique, l'art est ainsi défini par le canon grec. Du point de vue théorique, c'est une éthique qui détermine une esthétique classique. Or dans la charpente théorique de l'imitation de l'idéal, les prétentions de Winckelmann sur la notion de création entraînent une conception qui devient le propre du génie artistique. Le dogmatisme de l'imitation est ainsi fondé sur l'acceptation de la créativité de l'artiste. La seconde notion est plus éparse, mais fonde de façon essentielle la nature de la représentation de l'art grec, il s'agit de la notion de beauté idéale qui est à la fois classique et romantique et qui situe l'art dans d'essentielles contradictions. Ces deux notions participent de la complexité d'une l'histoire de l'art fondée sur la synthèse des contraires. Mais elles sont aussi le reflet de ces antagonismes qui définissent le néoclassicisme.

Il n'est pas nécessaire de refaire l'histoire complexe de ces notions pour revenir sur les fondements historiques de la conception classique. Il s'agit davantage d'exposer le cadre formé par ces référents classicisants autour de la représentation de l'art dans la mesure où il situe le néoclassicisme. L'hypothèse que certains éléments classiques forment le dénominateur commun du système néoclassique winckelmannien, crée une véritable aura classique autour de Winckelmann. De ces notions classiques, protéiformes au XVIII^e siècle émergent une foule de questions qui demandent simplement à être testées. Ce point est repris en général par les commentateurs de Winckelmann¹⁷⁹. Il va s'agir de saisir ces

¹⁷⁸ Ces *Cahiers d'extraits* de Winckelmann sur lesquels nous reviendrons représentent un véritable massif de 7500 pages couvertes d'une écriture serrée. L'analyse de ce corpus constitue le fondement des études winckelmanniennes d'Élisabeth Décultot. On peut aussi consulter Pascal Griener, *La nécessité de Winckelmann : Hendrick Jansen (1741-1812) et la littérature artistique à la fin du XVIII^e siècle*, in *Winckelmann et le retour à l'antique. Entretiens de la Garenne Lemot*, actes du colloque du 9 juin 1994, Nantes, 1995, pp. 111-126.

¹⁷⁹ Cf., Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000. Dans une étude parue récemment en France, elle présente Winckelmann comme un représentant naturel de

tensions entre le retour d'éléments classiques indiquant l'immutabilité de l'art et d'autre part, l'expérience de Winckelmann qui consiste à définir la complexité de la représentation de l'art. D'un point de vue conceptuel, on retrouve les mêmes glissements à travers l'emploi par Winckelmann des catégories de modèles et de sources. L'exégèse de Winckelmann obéit à des modèles esthétiques classiques. À la manière de l'*Aesthetica* de Baumgarten, la diffusion extraordinaire de la *Geschichte* en 1764¹⁸⁰, fournit un point de repère théorique capital sur une articulation décisive du siècle. Bien attestée par la rapidité de sa traduction française en 1766, elle constitue une base et un signe de cette évolution théorique qui arrive à fonder le néoclassicisme¹⁸¹.

2.1 LE NEOCLASSICISME : LES MALICES DU SIGNIFIANT

Sans référent précis, le néoclassicisme tend simplement à se construire comme une entité abstraite dont l'origine, les caractéristiques et les effets appellent de multiples réflexions. Mais par-delà un éclectisme apparent, le terme néoclassicisme désignerait avant tout un retour aux modèles classiques de l'Antiquité fondé à la fois sur la recherche archéologique que ce soit Herculanum (1709-1738) ou Pompéi (1748), et dont le pivot théorique reste l'entreprise historique de Winckelmann. On considère en général cette rupture du point de vue artistique, comme une réaction au style baroque qui se caractérise à la fois par la recherche de l'harmonie et de la simplicité des idées mais aussi par leur expression artistique adaptée. Cette définition de l'Encyclopédie rejoint une glose désormais banale. Abordons le problème sous un angle un peu différent, à la façon de Robert Rosenblum¹⁸². L'auteur a cherché à éclairer le néoclassicisme en analysant plusieurs traditions majeures

l'âge classique de l'*ut pictura poesis*. Décultot revient également de façon systématique sur les citations françaises de Winckelmann, pour analyser ses emprunts au débat de la Querelle.

Cf., J.-J. Winckelmann. *De la description*, Paris, Macula, 2006. Voir également Édouard Pommier, J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, Paris, Gallimard, 2000. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of Art History*, London, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

¹⁸⁰ En 1765, Füssli a été le premier à traduire en anglais les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. On peut citer d'autres exemples : l'*Essai sur l'architecture* de Laugier, France, 1753, traduit en anglais en 1755, le texte de Daniel Webb, *Inquiry into the Beauties of Painting* Angleterre, 1760, traduit en français en 1765, en allemand en 1766, en italien en 1791.

¹⁸¹ Il faut rappeler combien l'austère texte *Aesthetica* de l'allemand Baumgarten qui paraît en 1750 bouleverse les conceptions traditionnelles en articulant l'idée de la connaissance dont l'œuvre d'art serait porteuse par sa réception esthétique.

¹⁸² Robert Rosenblum, « Néoclassicisme, quelques problèmes de définitions », in *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, Brionne France, G. Monfort, 1989. On peut également se référer au livre de Jean Starobinski, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979.

et fortement divergentes dans leurs principes, mais qui cohabitent dans une unité temporelle. Il identifie celles, reliées à toute la dimension classique française, et celles résolument préromantiques de ses successeurs en Allemagne. Si on entend par tradition, la transmission la plus fidèle possible, d'une génération à une autre, d'un certain ensemble de modèles formels et idéologiques, d'un corpus de croyances et de styles, cette position théorique se veut être une contribution embryonnaire à une discussion qui menace de ne jamais se clore. Le néoclassicisme, tout en étant inscrit dans l'enseignement d'un passé unique, se voudrait également une promulgation d'hétérodoxies fondant leur propre légitimité dans une pluralité de traditions. Le néoclassicisme finit par s'ériger en un horizon en perpétuelle mouvance. Enraciné dans le classicisme français, le retour à l'Antiquité prôné par Winckelmann aura subi une longue élaboration théorique dictée dans un premier temps, par un élan rationnel, avant de se désagréger sous l'action de ferments romantiques et ses exigences sentimentales qu'il portait en lui dès ses origines¹⁸⁴. Cet espace de réflexion serait en théorie, une ambiguïté insaisissable prise entre d'intolérables passions. Comme le dit l'auteur, la définition du terme néoclassique se ravage elle-même, impliquant une hybridité fondamentale qui se construit à partir d'une double aporie qui pourrait s'énoncer ainsi : le néoclassicisme ne serait qu'un classicisme romantique¹⁸⁵. L'auteur distingue en effet plusieurs courants divergents et contradictoires empreints de sentiments irrationnels au sein même du mouvement classique. Néoclassicisme, classicisme romantique (néogrec), érotique néoclassique, « frigidaire érotique¹⁸⁶ », « néoclassicisme horrifique¹⁸⁷ », cette énumération de termes indéfiniment proposée et toujours monnayée par des notions et des artistes aussi dissemblables les uns des autres, se rapproche pourtant par un élan commun. Loin de se gêner l'un, l'autre, ils coexistent et se complètent. En somme, le paradigme du néoclassicisme se présente d'emblée comme un courant combinant plusieurs pensées en plusieurs propositions qui forment un ensemble hybride que l'on nomme plus volontiers aujourd'hui, souligne l'auteur, un « nouveau classicisme. » Comment ne pas voir dans cette frénésie convulsionnaire, les grandes oppositions de la philosophie des Lumières qui se déploient

¹⁸⁴ Cf. Mario Praz, *Goût néoclassique*, op. cit., p. 8.

¹⁸⁵ Cf. Robert Rosenblum, « Néoclassicisme, quelques problèmes de définitions », in *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*. Brionne France, G. Monfort, 1989, p. 12.

¹⁸⁶ Cf. Mario Praz, « Canova or the Erotic Frigidaire », *Art News* LVI, nov. 1957, pp. 24-27. Il faut noter que dans son livre, l'auteur accuse Hugh Honour d'avoir placé ce qualificatif à son insu en tête de l'article.

¹⁸⁷ On trouve ce terme dans le livre de Robert Rosenblum, « Néoclassicisme, quelques problèmes de définition », in *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, op. cit., pp. 23-41, ou encore, Régis Michel, *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, en particulier son chapitre I.

sur elles-mêmes selon une série de postures, que l'on définirait plus volontiers comme une essentielle hybridité, et auxquelles s'adosse l'herméneutique néoclassique de Winckelmann ?

Le néoclassicisme n'existerait pas. Comme toute période historique, c'est une construction de l'esprit, une façon pratique de poser des repères et de saisir des ruptures plus ou moins évidentes et qui le plus souvent fluctuent avec le temps, c'est-à-dire avec la vision que nous en avons. Ce sont les études historiques de Haskell et Penny¹⁸⁸ qui nous proposent une synthèse satisfaisante inscrite entre une réactualisation et une destruction du classicisme. Winckelmann et son idéal antique s'installent dans la mémoire de l'Europe du XVIII^e siècle et au-delà. La conception de l'art grec de Winckelmann devient une donnée historique, mais ouvre également un lieu civilisationnel, à la fois réceptacle et producteur des hantises d'un imaginaire social liées aux fluctuations du goût. Ou encore selon les explications terminologiques données plus haut, ce lieu s'est construit à partir de l'autorité d'une tradition antique, se compose de civilisation et de Lumières et sera par conséquent une réponse à la Querelle des Anciens et des Modernes.

2.1.1 HISTOIRE D'UN MOT POUR UNE HISTOIRE DE L'ART. NÉOCLASSICISME : UNE IDÉOLOGIE DU MOT À LA QUÊTE D'UNE SPÉCIFICITÉ

Avant d'en venir au contenu même de l'instrumentalisation historiographique de Winckelmann, il s'agit de situer l'enjeu du débat à partir d'une question terminologique qui a dénaturé l'héritage de Winckelmann. De quoi parle-t-on précisément, de classicisme, de second classicisme, de postclassicisme ou de néoclassicisme¹⁸⁹ ? Cette distinction appartient à un moment historique et sépare le contexte français et le contexte allemand. La critique allemande et anglo-saxonne préfère parler d'un néoclassicisme, le classicisme pur étant le classicisme grec dans le prolongement duquel on peut ajouter la latinité. Le

¹⁸⁸ Cf. Haskell et Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, traduction François Lissarague, Paris, Hachette, 1999.

¹⁸⁹ Le terme néoclassique est de fabrication récente. Il est apparu au XIX^e siècle et reste dérivé du terme classique qui a une origine et une histoire qui remontent à l'Antiquité. À partir de ces paradoxes épistémologiques s'est installée une série de parasites entre nous et Winckelmann. Une idéologie classique qui a dénaturé sa nature et son héritage. Cf. Robert Rosenblum, « Néoclassicisme : quelques problèmes de définition », in *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, Brionne, France, G. Monfort, 1989, [1967], pp. 23-41. La remarque de Julius von Schlosser qui présente Winckelmann « comme le grand événement du classicisme du XVIII^e siècle » a fait son chemin et montre que la rhétorique en usage en histoire de l'art a infléchi substantiellement la façon dont on a décrit et inscrit la représentation de l'art grec. Cf. Id., *Littérature artistique*, trad., J. Chavy, Paris, Flammarion, 1984.

classicisme des Français apparaît dans un contexte historique comme l'héritage de l'affirmation nationaliste que comporte le siècle de Louis XIV¹⁹⁰. À rebours, qualifier le classicisme français de néoclassicisme reviendrait à l'insérer dans une estompe d'un classicisme antique idéal et originel. Une fois établi ce fait, on peut affirmer que la catégorie qui représente le retour à l'antique, peut être décrite comme une vague unique qui submerge tout le XVIII^e siècle. Il peut être interprété comme l'unité du néoclassicisme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁹¹. Il porte à la fois le développement des études historiques, l'inspiration philosophique, esthétique et bientôt l'art lui-même¹⁹². Mais aussi il permet de tracer l'horizon classique du néoclassicisme qui reste dans un but évaluatif une notion à géométrie variable. Le retour à l'Antique opéré par Winckelmann et suivi par le *Sturm und Drang*¹⁹³ de Goethe et Schiller permet de maintenir le mot classique dans son sens historique premier, là où en France tout bon auteur peut devenir un classique, en Allemagne, seuls sont considérés classiques les auteurs de l'Antiquité grecque.

D'un point de vue général, l'hypothèse traditionnelle veut que l'histoire de l'art soit apparue, sous sa forme à la fois initiale et principielle chez Winckelmann. Mais c'est à l'époque des Lumières, à l'âge de l'esthétique et du goût, à la lumière de ce motif et d'une sémantique néoclassique, que Winckelmann réactive le terme classique d'art et d'histoire en excluant ou en intégrant un corps de doctrine en faisant des incursions à travers la Renaissance jusqu'à l'Antiquité, tantôt en référence au contexte français ou allemand. D'un côté, ces principes classiques lui ont permis de puiser une épistémologie qui donne un sens à son système esthétique, de l'autre, Winckelmann fonde un modèle pour la

¹⁹⁰ Voir Alain Génétiot, *Le classicisme*, op. cit., pp. 465-468.

¹⁹¹ Le recours à l'Antiquité classique comme canon des règles du bien-faire s'est imposé dans l'historiographie française du XVIII^e siècle. Cette irrésistible poussée du retour à l'antique a débuté à partir des années 1680. Le débat sur l'histoire antique a constitué le creuset par lequel les historiens ont accédé à une définition nouvelle de l'histoire et du déploiement des sciences humaines dans le cadre d'une historiographie. Voir Blandine Kriegel, Les académies de l'histoire, « Antiquaires et historiens », in *L'histoire à l'âge classique*, tome III, Paris, P.U.F., 1988, pp. 223-225.

¹⁹² Cf. Georges Gusdorf, *L'avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*, (Paris, 1973), pour une présentation de l'état des études historiques en Europe. Les études sont nombreuses pour l'intérêt des antiquités romaines en France voir par exemple, Bernard de Montfaucon, *Paleographia graeca* (1708), *Diarum italicum* (1702), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 15 volumes, (1719-1724), Des Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, (1739), Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 volumes, (1752-1764), l'Abbé Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, (1788). Sur la question des fouilles archéologiques, l'événement qui aura déclenché ce retour à l'antique voir Louis Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France et les premières années du XIX^e siècle*, Paris, 1908, rééd. Genève, 1968. Pour les antiquités grecques, à côté de l'ouvrage de Winckelmann, on peut signaler de Gibbon, *History of the decline and fall of the Roman Empire* (1776).

¹⁹³ Tzvedan Todorov, *Goethe. Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 16-17.

rédaction de son œuvre historique. L'histoire de l'art serait de ce fait un laboratoire qui se fonde directement ou indirectement sur les principes du classicisme, en inventant quelque chose comme une résurrection de ces catégories. L'histoire de l'art, son idée, a d'abord été une nouvelle idée de l'ancien. Cette idée se place en porte-à-faux de la vieille Querelle des Anciens et des Modernes. En somme Winckelmann crée une nouvelle idée du présent à partir de l'art du passé. C'est qu'entre l'origine de l'art, l'art grec et sa renaissance à l'époque des Lumières, se forme une histoire.

En inventant l'histoire de l'art, Winckelmann place en son sein le fantasme de la mort de l'art et sa résurrection, il donne sens à l'instauration classique d'une origine nommée âge absolu de l'histoire de l'art. L'œuvre de Winckelmann permet de thématiser un va-et-vient entre le regard et la compréhension du néoclassicisme et du passé classique. Il est question d'un effet de miroir ainsi que d'une inspiration amenant une nouvelle réflexion sur les anciennes idées que l'on se faisait du Beau. Dans sa *Philosophie des Lumières*, Cassirer a bien vu du point de vue de l'esthétique, au moins dans le principe, ce qui séparait le classicisme du XVII^e et celui du XVIII^e siècle¹⁹⁴. Il s'agissait, de se libérer du despotisme absolu de la déduction et de faire plus de place à la sensibilité. Tel est précisément le socle néoclassique de l'histoire de l'art et de Winckelmann dans ce rapport du classicisme¹⁹⁵. Cette opposition entre deux formes de pensées en recoupe une autre. Celle qui définit la conception d'un art éternel et pour cette raison assimilable à la nature, celle résolument historiciste d'un art pensé comme une production de l'esprit humain inséparable de la religion et des autres grandes forces historiques. D'un côté, le classicisme de Winckelmann semble échapper à la prise de l'histoire étant par nature fondamentalement anhistorique, de l'autre l'historien inscrit l'historicisme dans le courant du néoclassicisme.

À y regarder de trop près, l'emploi du mot « classique » dans le néologisme de néoclassique signale la fracture fondamentale du discours où il s'incruste. La notion classique est dépositaire d'une illusion longtemps cultivée, celle d'un art qui serait à la fois hors du temps et dans le temps, qui aurait les vertus de la temporalité sans en subir les contraintes. Winckelmann a donné amoureusement à cette utopie artistique une réalité

¹⁹⁴ Cf. Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, (*Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932), Paris, Fayard, 1997.

¹⁹⁵ Cf. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme : étude sur l'esthétique et sur les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris, 1925.

éblouissante dans sa *Geschichte*. Et si l'origine de l'histoire de l'art reste solidaire de ce grand mythe du culte classique de l'art grec, si le classicisme est tout simplement l'art qui possède l'autorité, on peut se poser la question suivante : dans quelle mesure l'art antique a-t-il pu dans ses divers prolongements, assumer ce rôle d'approfondissement de toute recherche artistique ? Dès lors qu'il est pris en considération comme un phénomène historique, dans une historicité, il renouvelle toute une part de la problématique de l'origine qui inscrit une autorité de l'art dans sa nature même. Telle fut la proposition d'Henri Zerner¹⁹⁶ partant de l'hypothèse suivante, à savoir qu'il y aurait une corrélation entre l'apparition d'une forme particulière de naturalisme dans la Grèce du V^e siècle, qui ferait implicitement croire que l'art tire son autorité de la nature. On se situe dans des glissements permanents dès que l'on cherche à cerner des causes ou des limites définitionnelles.

Aussi étrange que cela puisse paraître, on trouve chez Winckelmann une leçon d'ordre méthodologique et épistémologique qui fonde le néoclassicisme. Son rapport à la tradition classique n'amène nullement le reniement du temps présent. En effet, le cas de Winckelmann semble à lui seul légitimer l'hypothèse d'une alliance entre deux traditions antagonistes, classicisme et romantisme. C'est dans l'affrontement que *Laocoon* mène avec la mort que se trouve une irrésistible vitalité de la représentation de l'art grec chez Winckelmann. Dans ce cas, l'immuable de la tradition classique ne vient nullement remplacer l'expérience romantique du temps qui fonde les conditions historiques de l'art. Dès que l'on essaie d'étendre la notion de classicisme au-delà d'une situation historique donnée, on se rend compte qu'elle nous échappe encore davantage. De là, on comprend comment Winckelmann de façon décisive se nourrit de cet enracinement classique pour tout le développement de son image néoclassique. Car le cas de Winckelmann est exemplaire à cet égard, puisqu'il s'agissait bien de dessiner le cadre de l'image de l'art grec en ramenant l'art aux normes des Anciens, tout en l'inscrivant dans le XVIII^e siècle.

¹⁹⁶ Cf. Henri Zerner, « Classicism as Power », *Art journal*, New York, Printemps, 1988, pp. 35-36.

2.1.2 UN ESPACE SÉMANTIQUE POUR UNE REPRÉSENTATION HYBRIDE

En cherchant à cerner un territoire épistémologique propre au néoclassicisme, sans nécessairement vouloir explorer les multiples incarnations littéraires, artistiques et culturelles de ce concept, on se trouve d'emblée dans le démenti le plus vigoureux des définitions premières du mouvement. Certaines questions, telles que celles qui forment le quatuor conceptuel propre à Winckelmann et au néoclassicisme, c'est-à-dire le bon goût, le style, l'idéal de beauté et le retour à l'Antiquité, sont demeurées ouvertes durant toute l'ère romantique. À bien des égards, le néoclassicisme de Winckelmann, en repensant sa relation à l'Antiquité, aura préparé le terrain de l'aventure esthétique romantique. Ce point est intéressant dans la mesure où Winckelmann a forgé les armes de la critique de la culture française à partir du classicisme français. En somme, il a forgé une critique de l'intérieur. Même si on considère tous ces points comme acquis par l'historiographie, la tentation est grande de citer un exemple en le mettant à l'épreuve. De l'idée fondamentalement classique de la représentation du corps masculin, celle qui reste le schème de la nudité idéale chez Winckelmann, on peut mesurer la première issue de ce métissage. D'un côté, on a un consentement théorique à l'autorité du canon des Anciens chez Winckelmann, de l'autre on a une approche saturée de repérages et d'émotions romantiques. Il faut tenir compte de ces clivages d'un point de vue épistémologique en permanence, car ils ne peuvent que susciter des réflexions sur ce qui sépare la plastique grecque marquée par le sceau d'un idéal classique, et Winckelmann, qui dissèque ses réactions devant les statues en opposant plaisir et excitation pour définir le bon goût avouable et justifiable. Émoi impur, impulsif, refoulé ou tout du moins masqué, on se rapproche là d'une compréhension romantique. Quelle que soit l'utilisation que le débat néoclassique fit des concepts et de la rhétorique romantiques, il montre combien ils ne constituent non de simples concepts, mais de remarquables marqueurs, nés du même rapport à l'Antiquité qu'une hybridité sémantique a créé.

Il n'y a donc aucun sens à s'interroger sur la genèse des frontières de la catégorie néoclassique en tant que telle, mais la considérer comme un espace hybride peut s'avérer être une première issue. Il émerge de cette histoire de l'art, une matière antique, des

figures et des motifs classiques¹⁹⁶, ou encore, des sujets repris de la mythologie déjà exploités pendant la Renaissance ou au siècle classique français. Par exemple, il faut reconnaître qu'on a séparé un peu artificiellement romantisme et classicisme autour de la conception de l'art grec. L'option néoclassique fut choisie par l'historiographie pour ses valeurs d'un art fait de mesure et de raison. Ainsi l'engagement qui oriente la conception de l'art selon l'axe de la perfectibilité fit de l'art grec une intelligibilité selon la raison. Pourtant, le retour à la culture de l'Antiquité portait en germe ce qui a contribué à la naissance du romantisme. Ce champ constitue la définition même du néoclassicisme, et porte néanmoins en germe des glissements de sens majeurs. Robert Rosenblum dans l'introduction de son étude sur le néoclassicisme reprend ce principe esthétique essentiel de « calme grandeur et noble simplicité¹⁹⁷ » afin de montrer combien l'exploitation artistique de la doctrine winckelmanienne peut rencontrer des oppositions les plus radicales. Ce constat renvoie à une autre difficulté, celle du néoclassicisme que fut celui de Winckelmann, dont l'essence reste germanique que ce soit au niveau du traitement de la sculpture, ou de la superposition des thèmes antiques et piétistes. Aussi avec le groupe du *Laocoon*, des éléments classiques cohabitent avec l'idéal romantique de Winckelmann¹⁹⁸. *Laocoon* est le lieu de la notion de sublime qui se joue sur l'ambivalence d'une double résonance classique et romantique. Au nom du sublime, l'art trouve une justification en lui-même, inscrivant Winckelmann dans cette polarité propre aux Lumières allemandes. La notion de sublime¹⁹⁹ est un premier pas vers une transformation romantique du précepte proprement néoclassique, nous montrant simplement combien les relectures esthétiques de l'Antiquité s'efforcent de concilier ce qui pourrait sembler une gageure, et combien les interprétations historiques qui tiennent de cette relecture relèvent du domaine de l'instrumentalisation. À bien des égards, cette relation à l'Antiquité que Winckelmann pense et formule va préparer le terrain du romantisme. Le néoclassicisme

¹⁹⁶ Pour un exposé d'une historiographie articulée à partir des postulats classiques, on peut consulter Julius von Schlosser, *Littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1984.

¹⁹⁷ Cf. J.-J. Winckelmann dans le texte en allemand « *Eine edle Einfalt, und eine stille Grösse.* » in *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁸ Au cœur de ce nouveau centre de gravité qui introduit des perspectives philologiques, voire métaphysiques on peut évoquer une convergence esthétique avec Goethe et Herder, autrement dit avec le romantisme allemand qui prend sa véritable figure. Cf. notre partie III.

¹⁹⁹ Cf. Alain Génétot, « Sublime et pathétique », in *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005, pp. 425-432. Pour une résonance classique nous pensons bien sûr au *Traité de rhétorique* du pseudo-Longin. Cette résonance se maintient chez l'ultra-classique Boileau et avec les Lumières. Par ailleurs, le philosophe Burke définit un sublime terrible comme le versant sombre de la raison dans *Une recherche philosophique sur les origines de nos idées du sublime et du beau*. Pour une rétrospective de la notion dans ses multiples dimensions esthétiques, de Longin aux romantiques, on peut lire le chapitre que Marc Sherringham lui consacre. Id., « L'esthétique du sublime », in *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1992, pp. 195-221.

tout en faisant l'éloge d'une rhétorique de la mesure, de l'harmonie et de l'équilibre classique présente des failles et une mise en abîme de ces mêmes concepts.

Cette modalité du néoclassicisme va constituer le berceau sémantique de l'origine de l'histoire de l'art, mais surtout celui de la représentation de l'art grec entre un classicisme et ses mutations idéologiques romantiques. Se positionner dans cet intervalle, c'est franchir un pas supplémentaire contre un autoritarisme historique apparemment arbitraire. Néoclassicisme et romantisme ne sont pas pour ainsi dire deux esthétiques qui s'opposent, ils sont nés l'un et l'autre du récit de Winckelmann. Une ultime question se pose à partir de cette hésitation entre deux esthétiques qui revendiquent implicitement un recentrement géographique pour l'origine de l'histoire de l'art à l'une des époques charnières de l'histoire allemande. Il conviendrait de restituer à chaque utilisation de la catégorie néoclassique, sa géographie propre. Ce constat s'assortit de l'évidence de tout ce qui fondamentalement sépare les conceptions françaises et allemandes du néoclassicisme. En Allemagne, le classicisme et le romantisme sont souvent considérés comme différentes solutions d'une même situation historique. Cette certitude inscrit l'œuvre de Winckelmann parmi les pièces essentielles de la grande tradition littéraire allemande²⁰⁰. En effet, si on se place d'un point de vue artistique, même les nazaréens s'opposant au néoclassicisme par leurs positions romantiques ne peuvent nier des emprunts au style classique. Un facteur déterminant, propre à l'Allemagne explique ce langage pictural moins cloisonné au niveau stylistique. L'espace politique allemand constitué de multiples conglomerats de petits états, fut propice aux superpositions stylistiques et idéologiques. Et même si le cadre théorique de Winckelmann reste l'écho d'un classicisme français aux traits inexorablement uniformes, il n'a trouvé sa forme définitive qu'au contact d'une destinée propre à la pensée romantique allemande. Il convient de s'entendre sur le statut précis du mouvement d'une part, mais aussi sur la prise en considération des liens entre les composantes géographiques. En d'autres termes, il serait erroné de placer la représentation de l'art grec uniquement sur l'échiquier hérité de la Querelle. Enfin il faut reconnaître les

²⁰⁰ Cf. Hugh Honour, *Le Néoclassicisme*, op. cit., pp. 69-75. Dans la mesure où toutes les études sur cette période assimilent Winckelmann et l'origine de l'histoire de l'art à l'émergence du néoclassicisme. Winckelmann fut le premier à révéler de façon systématique un retour vers la Grèce antique. Il en fut à la fois le poète et le visionnaire. Mario Praz y consacre un chapitre « Winckelmann, » in *Goût néoclassique*, op. cit., pp. 69-96. De même que chez Robert Rosenblum, le nom de Winckelmann apparaît dans les premières pages de son étude.

dissonances des champs intellectuels, tant anti-français qu'allemands de la représentation de l'art grec. Rien de plus trompeur, donc que les catégories cloisonnées.

2.2 LA RÉCEPTION NÉOCLASSIQUE ET L'INSTRUMENTALISATION DE WINCKELMANN

Si le champ de la réception néoclassique a été travaillé par la critique historiographique, les enjeux reliés au classicisme de Winckelmann sont fondateurs pour notre thèse car ils semblent décliner une image singulière dont la temporalité reste reliée aux ombres du passé, mais aussi à un académisme tenace. Il s'agit d'une histoire de l'art et d'une représentation de l'art enracinées dans l'univers théorique classique. Certes, il s'est trouvé durant ses dernières années des avancées théoriques qu'il serait malaisé de ramener à un dénominateur commun, et qui ont pour leur part dénié à Winckelmann les vertus des normes classiques (en ce sens on rejoint des auteurs tels que Whitney Davis²⁰¹ ou Alex Potts²⁰²). Paradoxalement, ces mêmes théories présupposent certaines notions fondamentales chez Winckelmann qui remontent à l'étendue classique, tels que le goût, l'idéal, l'imitation ou l'imagination.

Pourtant, si on revient au texte matriciel les *Gedanken*, Winckelmann a effectivement exprimé dès les premières pages, une ambiguïté systématique sur ses positions théoriques classiques. Prenons l'exemple de la beauté antique qui reçoit un rôle symbolique dans le sens où elle renie le temps, ce qui relève en soi d'une opération typiquement classique²⁰³. Ce faisant, l'historien introduit l'idée d'une immuabilité de l'art qui va caractériser tout le néoclassicisme. Par contre, ce qui distingue fortement le classicisme de Winckelmann est sa conscience d'une rupture entre la modernité et la tradition. Là où le classicisme français

²⁰¹ Cf. Whitney Davis, « Winckelmann divided : Mourning the Death of Art History », in *The Art of History : A Critical Anthology*, Oxford University Press, Edited by Donald Preziosi, 1998, pp. 40-51.

²⁰² Cf. Alex Potts, qui a proposé une lecture de Winckelmann et de certaines toiles de David centrées sur la figuration des idéaux politiques, « De Winckelmann à David : l'incarnation des idéaux politiques », in *David contre David* t. II, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 647-669.

²⁰³ Surtout elle est vue à présent à travers la complexité de la synthèse bellorienne pour le XVII^e siècle français et non plus comme la simple succession chronologique de la renaissance d'un foyer artistique dans les années 1600-1640. Nous l'aborderons par la construction de l'objet et son acronyme, celui de l'observation dans l'histoire de l'art winckelmannienne. C'est justement avec Winckelmann que Rome est conçue à la fois comme le lieu de l'origine du néoclassicisme, et comme un instrument d'appropriation de l'Antiquité voire de transfert culturel au sens propre de translation et au sens historiographique. Cf. *La fascination de l'Antique. 1770-1770. Rome découverte, Rome inventée*, Lyon, Musée de la civilisation Gallo-Romaine, Somogy, Éditions d'art, 1998.

avait mis l'accent sur la continuité d'une tradition classique autour de concepts stéréotypés, Winckelmann avance la figure du retour comme la figure centrale du mouvement néoclassique. Pourtant, si ces ambivalences ont été soulignées par certains commentateurs winckelmanniens²⁰⁴, elles ont immédiatement été recouvertes par un rappel à l'ordre des supposés classiques de leur auteur. Élisabeth Décultot parle d'un dédoublement permanent chez Winckelmann, d'un texte fondateur qui se présente « davantage comme une série discontinue de contradictions fortes²⁰⁵, » voire une tentative inaboutie. C'est que Winckelmann n'a cessé de creuser des paradoxes dans son processus d'appropriation, que ce soit au niveau de la construction historique (an-historicité contre l'historicité), ou au niveau de l'esthétique (l'invention d'une Grèce inimitable que pourtant il faut imiter). De ces points longuement développés par l'historienne Décultot, on peut tirer une leçon théorique autour du credo classiciste de Winckelmann, qui reste tendu entre les antagonismes des diverses traditions que l'historien s'approprie.

La réception néoclassique a modelé Winckelmann afin de répondre à des attentes fort différentes. Si l'intégration des vues de Winckelmann pose en France l'origine du bon goût ou du « grand beau²⁰⁶ » qui se formule par une idéologie révolutionnaire, en Allemagne, l'antiquité de Winckelmann s'est constituée en charpente systématique pour un destin collectif. Dès la première édition, l'œuvre et l'historien, alimentèrent en dignité glorieuse une culture allemande à la recherche de son identité. Winckelmann paraît, en ce cas précis, élever l'identité allemande au rang d'une identité artistique. Directement dans le sillage d'une telle hypothèse, les romantiques allemands s'identifient à Winckelmann. On imite l'historien comme le soulignera plus tard Thomas Mann en parlant de Goethe, dans l'espace poétique de la beauté qui, à tous égards, libère la pensée nationaliste allemande. Précisons que les intellectuels français, ont eu à l'égard de Winckelmann plus ou moins de sollicitude. Ils prirent l'habitude de lui accorder la place d'un classique qui dépassa une conception par trop germanisante. Aujourd'hui, Winckelmann rentre simplement dans le futur de son passé de grand historien avec les travaux d'historiens

²⁰⁴ Élisabeth Décultot, en particulier un article « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », in *Revue germanique internationale. Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*, Paris, P.U.F., 13/2000, pp. 49-65.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 54.

²⁰⁶ L'expression est d'Annie Becq et est comprise dans le sens d'une pensée d'un ordre esthétique qui se distingue du Beau idéal. Le grand beau serait davantage le produit d'une imagination créatrice, alors que le Beau idéal se distingue comme un objet de contemplation du sentiment. Id., « Le grand beau », in *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, vol. II, Pise, Pacini Editore, 1984, pp. 515-587.

germanistes pour ne nommer que les études d'Élisabeth Décultot qui dévoilent une fréquentation intimiste de l'œuvre, celles d'Édouard Pommier qui reviennent sur les aspects historiques et religieux de l'œuvre, sans pour autant prendre en considération la signification de cette transcendance du point de vue de la représentation de l'art qui en résulte. Enfin il y a toutes les études d'historiographie qui explorent les échanges culturels entre la France et l'Allemagne de l'époque de Winckelmann²⁰⁷.

Winckelmann constitue un seuil déterminé par un type d'intelligibilité de l'idéal artistique en fonction de l'espace et du temps. S'il est vrai qu'une réflexion sur l'art et la beauté existe en Occident depuis l'Antiquité grecque, elle ne se présente pas sous la forme d'une systématisation avant la publication des *Gedanken*. Aussi la base de ce qui a constitué le berceau de la représentation de l'art grec est fortement enracinée dans des contingences sociales et artistiques de son époque. Le fait est bien connu. Sur ce point, on rejoint la conclusion de l'historien Gusdorf qui en parle en termes de contenu nouveau qui « institue une tradition neuve²⁰⁸. » L'esthétique classique mise en place par Winckelmann est une discipline relevant désormais de l'analyse et d'une enquête historique. Toute l'historiographie qui va suivre s'inscrit dans cette perspective, d'Aby Warburg à Georges Didi-Hubermann en passant par Erwin Panofsky.

2.2.1 LES *GEDANKEN* : L'ESPRIT D'UNE ÉPOQUE

Il n'est pas exagéré de dire que les *Gedanken* restent un texte cardinal dans l'aventure des Lumières et dans celle du néoclassicisme. Rapidement traduit, il rencontra un succès foudroyant qui lui donna le statut de manifeste, et assure immédiatement à Winckelmann

²⁰⁷ Élisabeth Décultot, « Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art ; enquête sur la genèse sur la genèse franco-allemande d'une discipline, » *Revue Germanique Internationale*, N. 13/2000, pp. 207-229. Id., « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire », *Revue Germanique Internationale*, op. cit., pp. 49-65. Édouard Pommier, *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit. Id., « La notion de la grâce chez Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 39-81. Id., « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution, » *Revue de l'art*, N. 2, 1988, pp. 9-20. Michel Espagne, « La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières. » in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 101-136. Id., « La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières : les amis de J.-G. Wille et l'écho de Winckelmann, » in *ibidem*, pp. 101-135. Enfin Francis Haskell, « Winckelmann et son influence sur les historiens », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 83-99.

²⁰⁸ G. Gusdorf, *La conscience révolutionnaire. Les idéologues*, Paris, Payot, 1978, p. 527.

une notoriété européenne²⁰⁹. Si ce texte fut si bien reçu, c'est qu'il vint combler des attentes multiples et diverses, au point que l'on peut encore aujourd'hui y voir un reflet de la complexité propre à l'inspiration et aux visées communes à l'historien et au public des Lumières²¹⁰. Winckelmann témoigne tout à la fois, d'un discours sensualiste qui inspire le développement d'un art moral, et d'un discours qui y oppose des visées primitivistes qui de Rousseau à Buffon marque la perception de la bonté originelle de l'homme²¹¹. Son objet d'étude, l'art grec est abordé dans sa consistance morale et artistique dans sa matérialité, en même temps l'auteur affirme un cadre théorique originel pour un art ressourcé. Est-ce la conception philosophique du texte, son combat entre la force inextinguible des arts dégénérés qui lui a assuré son succès, ou vient-il de la nouveauté de son information, ou du ton personnel du récit et de la qualité du regard ? La question reste ouverte et vient se greffer sur les clivages fondamentaux qui furent ceux de l'exercice de la pensée des Lumières. C'est Michel Foucault qui voyait dans l'idée du néoclassicisme la dernière des philosophies classiques liant irrévocablement idéologie et classicisme²¹². Les catégories esthétiques de Winckelmann semblent bien illustrer cette dépendance au contexte historique et philosophique. En effet sur le goût, le Beau, l'imitation, Winckelmann s'inscrit dans les segments classiques des Lumières, eux-mêmes inscrits dans le débat de l'esthétique néoclassique. Avec Winckelmann et le néoclassicisme, on converge vers le même horizon historique. Winckelmann en établit les règles esthétiques à partir de la doxologie artistique de l'imitation des Anciens²¹³. Reste qu'il faut passer par un certain nombre de questions ressassées pour voir dans quelle mesure ce discours a été traduit, transmis et interprété.

²⁰⁹ Les *Gedanken über die Nachahmung* sont traduites la même année en français dans la *Nouvelle bibliothèque germanique*, Amsterdam, 17/juillet-septembre 1755, pp. 302-329, et 18/janvier-mars 1756, pp. 72-100. En 1789, paraît une nouvelle traduction de l'allemand par Hendrik Jansen, Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation*, in Johann-Joachim Winckelmann : *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Paris, 1786. Ces diverses versions ont largement contribué à la diffusion des *Gedanken* en France.

²¹⁰ Nous utilisons le terme Lumières dans le cadre d'une argumentation générale d'une nouvelle définition de la philosophie qui ne se distingue pas de l'*Aufklärung* à ce stade-ci de notre énoncé.

²¹¹ C'est Diderot qui a comparé Winckelmann à Rousseau en le qualifiant de « charmant fanatique. » Diderot a également pointé les paradoxes inhérents au credo de l'imitation de Winckelmann. Cf., Id. « Salon de Paris, » (1765), in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1875-1877, X, p. 417.

²¹² Cf. Michel Foucault qui a repris à l'identique le titre d'un cours texte d'Emmanuel Kant datant de 1784, « Qu'est-ce que les Lumières ? » in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, pp. 1381-1397.

²¹³ On souligne la similitude des programmes scolaires sous le Consulat et l'Empire qui illustrent parfaitement cette situation. Voir Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. La Nation, Les mots*, Paris, Gallimard. Voir aussi Gérard Genette, « L'esthétique des idéologues, » in *Philologiques*, t. I, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, pp. 89-104.

Avec les *Gedanken*, l'adjectif néoclassique reçoit un sens esthétique avec le développement très personnel que Winckelmann fit de la théorie de l'imitation. On se bornera à en rappeler le point de départ qui éclaire suffisamment les enjeux. L'imitation tient à la vocation universelle du style et au besoin de renouer avec une tradition ancienne qui remonte à la simplicité linéaire des Anciens. Le rejet des superficialités du style baroque est vécu non seulement comme le retour au triomphe de la raison et des règles de l'art mais également comme un retour aux origines de l'art. En incitant les artistes à rallumer « le flambeau de l'Antiquité, » Quatremère de Quincy²¹⁵ invite à une véritable résurrection de l'art et du goût. Comme le souligne également Jean Starobinski, le premier homme, les premiers peuples ont reçu la totalité de l'art et du savoir : l'histoire n'a fait qu'obscurcir la teneur de l'illumination première²¹⁶. Ce seuil historique originaire constitue l'approche intellectuelle et rationnelle de l'art. Aujourd'hui ces principes néoclassiques seraient largement constitutifs d'une attitude historique péjorative et des qualifications négatives de tout le courant du néoclassicisme. Qu'il s'agisse de l'imitation de la beauté ou de l'Idée, la combinaison de la beauté et de la grâce, de la sérénité et de la grandeur d'âme, toutes ces notions ont fait du néoclassicisme, un classicisme « givré » déclinant une représentation artistique froide, voire « frigide, » autorisant les frères Goncourt, à poser non sans une certaine perfidie, un jugement unanime : « Winckelmann n'a rien compris à la sculpture grecque²¹⁷. » Cette déclaration insolente posée par les critiques français fait voler en éclats une image winckelmannienne de l'art grec, elle va concerner la possibilité même d'une sculpture moderne. Concernant l'esthétique mise en place par les *Gedanken* de Winckelmann, l'historienne E. M. Butler²¹⁸ la qualifie de « tyrannie esthétique » qui se distingue par la rigidité de l'élaboration des principes énoncés par Winckelmann.

Par-delà le débat de l'imitation au sein de la Querelle, c'est un point plus important qui s'exprime ici de façon sous-jacente. De nombreux travaux, au cours de ces dernières années ont étudié les modes et les raisons de cette imitation chez Winckelmann. On ne l'a que trop dit : Winckelmann met en place l'imitation des Grecs comme principe absolu.

²¹⁵ A. C. Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, 1796, non paginé.

²¹⁶ Cf. Jean Starobinski, *Les Emblèmes de la Raison*, Paris-Milan, 1973.

²¹⁷ Les Goncourt cités par Jacqueline Lichtenstein, « La mort de la sculpture », in *La tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 171.

²¹⁸ Cf. E. M. Butler, *ibidem*.

Telle est la grande notion, le repère essentiel du désir de l'art grec chez l'historien. Entre une compréhension historique de l'imitation et une volonté de fondation esthétique, l'imitation est une notion cruciale qui sera interprétée de plusieurs façons. Selon l'historien Walter Rehm²¹⁹, l'imitation winckelmannienne introduit une rupture forte dans le rapport à l'Antiquité, en opérant un double déplacement dans la doctrine classique. Il s'agit dans un premier temps d'un déplacement géographique depuis Rome vers la Grèce, c'est-à-dire que Winckelmann oppose au paradigme français de l'Antiquité romaine, le paradigme allemand de l'Antiquité grecque. Ce déplacement est doublé d'un déplacement méthodologique. Winckelmann s'inscrit dans le sillage de l'Abbé Batteux²²⁰ qui fonde les beaux-arts à partir d'un principe commun, l'imitation. Mais Winckelmann contrairement à Batteux, choisit de ne s'intéresser qu'aux arts de la peinture et de la sculpture, créant du même coup une discipline fortement distincte de celle issue d'une tradition française²²¹. La sculpture serait un art qui répondrait aux exigences de la raison et dont les formes dénudées s'accordent pleinement avec les critères philosophiques de la vérité. Culminant chez Winckelmann et Herder, cette conception de la sculpture n'est pas toujours perçue de la même façon par les Français et les Allemands. La même représentation donnait lieu à des évaluations esthétiques radicalement opposées. Pour les Allemands elle se justifiait par la supériorité de la sculpture, alors que pour Diderot la peinture s'accorde avec une esthétique hédoniste. De cette perspective, il est admis que Winckelmann marque une rupture du point de vue de l'esthétique²²². C'est la redécouverte du paradigme grec au siècle des Lumières qui marque un point d'origine avec la publication des *Gedanken*. Sur ce dernier point Carl Justi en 1866, fait de Winckelmann le génie absolu d'un paradigme

²¹⁹ Cf. Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig, 1936. Voir également Élisabeth Décultot pour les occurrences de cette thèse dans *Théories et débats esthétiques au 18^e siècle. Éléments d'une enquête*, « Johann-Joachim Winckelmann une esthétique en réponse à la Querelle des Anciens et des Modernes », Paris, Honoré Champion, 2001, note 3, p. 234.

²²⁰ Cf. L'Abbé Batteux, « Les beaux-arts réduits à un même principe » (1746), *op. cit.*, *Ce traité propose une classification du système des beaux-arts presque définitive*. On peut consulter l'essai de Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

²²¹ Cf. Jacqueline Lichtenstein, « La mort de la sculpture », in *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 141-177. Un texte qui souligne la différence qui peut exister entre la culture française et la culture allemande autour de la conception de l'art, de l'esthétique mais aussi des raisons philosophiques du choix de la sculpture par Winckelmann.

²²² Pour répondre à ces ruptures, cf. l'ouvrage d'Élisabeth Décultot, *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, ainsi que le texte d'Édouard Pommier, chap. IV, « Des vies d'artistes à l'histoire de l'art », in *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, pp. 117 et suivantes. Il suffit de songer à l'ouvrage *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, (1680-1814)* d'Annie Becq. Paris, 1994 ou encore à l'ouvrage d'Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Munich/New-York, 1996.

nouveau, celui de la Grèce qui passe par l'appel passionné de l'historien à l'imitation exclusive de l'art grec²²³.

2.2.2 LA *GESCHICHTE* : LE DEBAT AVEC LES LUMIERES

Tous les thèmes propres aux Lumières retentirent dans l'histoire de l'art, à commencer par la Querelle des Anciens et des Modernes que Winckelmann a interprété de façon singulière²²⁴. Ce moment de crise marque un moment de réflexion sur le temps. Le grand modèle de l'*Historia magistra* antique repose sur l'idée que le futur s'il ne répétait pas exactement le passé, du moins ne l'excédait jamais²²⁵. Son objet d'étude, l'art grec est abordé dans un temps, une métaphysique, une consistance physique, sa matérialité, son anatomie, en même temps l'auteur affirme un cadre théorique originel pour une discipline nouvelle, l'histoire de l'art. Car malgré l'érudition de Winckelmann tournée vers le passé, il n'a cessé, au cours de son histoire à chercher à s'en distinguer en s'adjoignant des connotations singulières. La force novatrice de l'histoire de l'art de Winckelmann tient aussi à ce qu'il a voulu fonder une histoire propre à l'art grec au sein d'un système philosophique et historique contemporain. À partir de cet espace de réception fait de tensions mais aussi de possibles convergences, on peut dessiner un ultime horizon.

Les Lumières ont eu leur équivalent en Allemagne avec l'*Aufklärung*²²⁶. La Querelle des Anciens et des Modernes a eu une version allemande avec entre autres la polémique touchant au merveilleux entre Johann Christoph Gottsched, Johann Jakob Bodmer et Johann Jakob Breitinger. Winckelmann a joué un rôle important dans l'acclimatation de la Querelle dans le monde germanophone avec en particulier son premier texte les *Gedanken* qui représente un véritable creuset esthétique. Vers la fin du XVIII^e siècle, la thématique de la Querelle est prolongée par Herder en particulier, mais aussi par des auteurs tels que Schiller et Schlegel. Les artistes des Lumières ont lu Winckelmann, dans cette mutation,

²²³ Cf. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 vol., Leipzig, 1898, vol. 1, pp. 400-403.

²²⁴ Une question de fond partagée par le commentaire de Gérard Raulet, « Winckelmann, la crise des paradigmes », in *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 433-434.

²²⁵ Sur la longévité de l'*Historia magistra*, voir Koselleck, *Le futur passé*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990.

²²⁶ On peut se référer au livre commenté par Gérard Raulet, *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, op. cit., pour la version allemande, et le livre de François Châtelet, *Les Lumières. XVIII^e siècle*, op. cit., pour une perspective française.

l'historien occupe une position d'autant plus significative qu'il a de nombreux contacts avec des artistes contemporains, pour ne citer que Mengs, Füssli, Falconet. Dans ce dialogue, la pensée de l'historien constitue un point de repère théorique et historique fondamental, dans la mesure où elle tire dans le domaine artistique, les conséquences de la réhabilitation des passions à laquelle travaille le siècle, ce que Cassirer a appelé « l'émancipation de la sensibilité²²⁷. »

Du point de vue de la représentation de l'art grec, nous estimons que l'identification de Winckelmann à un courant artistique qui se détourne de la philosophie des Lumières laisse échapper l'essentiel de l'œuvre. C'est un des mérites incontestables d'Élisabeth Décultot²²⁸ que de souligner avec précision à partir des cahiers d'extraits de l'œuvre de Winckelmann ce que l'interprétation traditionnelle a d'injuste. Inscrire Winckelmann exclusivement dans des paramètres classiques, c'est par le même geste évacuer toute sa complexité à l'égard de sa proposition philosophique et idéologique partagée avec les Lumières, puis reniée en faveur d'un préromantisme. Cet incroyable va-et-vient théorique chez Winckelmann oscille dans une polarité, qui tout à la fois travaille au règne de la raison et en examine les failles, exalte l'homme naturel, et en scrute les zones d'ombres, défend un universalisme nullement incompatible à ses yeux avec un sentiment national. Il échappe à l'établissement d'un cadre, sa pensée s'alimente à la richesse d'un universalisme qui va devenir le propre de la *Kulturgeschichte*²²⁹ même si elle va rester alimentée chez Winckelmann par un foyer central de sa pensée nationaliste.

Tirer un fil de ces multiples perspectives, qu'il soit relié à l'échiquier esthétique de la Querelle ou à l'espace socio-politique, va nous permettre paradoxalement d'accéder à une possible vision d'ensemble de la réception de la *Geschichte*. Les études winckelmanniennes se distinguent par un mouvement double fortement distinct par son relativisme historique et géographique. La France des Lumières a réservé à Winckelmann un accueil chaleureux. Son histoire de l'art synthétise et dépoussière en quelque sorte, une

²²⁷ Cf. Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, 1970. Cf. Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts*, op. cit., pp. 62-63 pour le débat autour de la Querelle.

²²⁸ Ernst Cassirer, *ibidem*, p. 212.

²²⁹ Le terme de *Kulturgeschichte* parfois en occurrence avec celui de *Kulturwissenschaften* sert actuellement à désigner un élargissement général de la germanistique, de la philologie ou de l'histoire littéraire à des données comme l'histoire de l'art ou l'anthropologie. Comme toujours, il importe pour cerner le sens du terme d'en faire l'archéologie. On peut consulter le texte de Michel Espagne, « Wilhelm Wundt. La psychologie des peuples et l'histoire culturelle », in *Revue germanique internationale, Histoire culturelle*, P.U.F., 1998, pp. 73-87.

tradition antiquaire incarnée par *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* de Bernard de Montfaucon ainsi que par le Comte de Caylus²³⁰. Si la réception française a privilégié l'incontestable dogmatisme classique de la discipline de Winckelmann, on fait face en Allemagne à une critique philologique. Cette coupure entre une esthétique hédoniste française issue de l'Abbé Batteux et les perspectives philosophiques allemandes n'a peut-être pas été si marquée, si ce n'est par les imprécations antigermaniques²³¹. L'accueil de la *Geschichte*, n'a pas été le même en Allemagne, du moins, du point de vue éditorial²³². Distinguer cet axe franco-allemand qui émerge des deux grandes traditions française et allemande est déterminant pour plusieurs raisons. En France, les recherches et les publications sur l'histoire de l'art (Bazin) se sont multipliées au cours des dernières décennies, elles concernent surtout les grandes figures tutélaires de la discipline, à commencer par celle de Winckelmann. La réflexion critique contemporaine a été accueillie par les publications du Musée du Louvre²³³, une filiation qui perpétue une interprétation historique et normative de l'histoire de l'art. L'historiographie invalide les questions artistiques et esthétiques soulevées par Winckelmann, telles que les notions de nature, de beauté et d'idéal. C'est bien de la vision française des belles-lettres et des différentes facettes de la tradition artistique que s'est jouée la réception de Winckelmann mise en relation avec le goût antique. Par exemple, c'est dans l'antinomie affirmée entre l'imitation et l'invention, la validité du concept du goût, de la pratique du public et de la beauté, ces mots alors inévitables, à la mode, disputés et chargés de sens différents, que se sont nourris des quiproquos où la glose historique aime venir puiser. C'est avec eux que l'esthétique classique s'est formulée et perpétuée durablement, ils forment et justifient la trame normative de la réception de Winckelmann. Pour jeter un regard sur la réception

²³⁰ Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vol., Paris, 1719, rééd. 1722, augmentée de 5 vol. en 1724. Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 vol., Paris, 1752-1767. Voir l'article de François Hartog, « Faire le voyage d'Athènes : J.-J. Winckelmann et sa réception française », in *Winckelmann et le retour à l'antique*, op. cit., pp. 127-143.

²³¹ Voir par exemple d'un point de vue littéraire, les insertions sur l'axe franco-allemand, fin du XVIII^e siècle, début du XIX^e siècle. Cf. les livres sous la direction de Michel Espagne et Michael Werner, *Philologiques. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, tome I - II, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1990.

²³² Après des réticences éditoriales, 1200 exemplaires furent imprimés en 1764 à Dresde, sans rencontrer un franc succès auprès du public. Les démêlées de Winckelmann avec Walther, son éditeur sont visibles dans ses *Lettres (Briefe)*, 49 *Lettres de Walther à Winckelmann*, 30 avril 1759, vol., 4 pp. 82-83 : « Dans vos trois lettres, vous m'avez indiqué que vous souhaitiez voir achever l'impression [de la première partie de l'histoire de l'art], pour la foire de Pâques. Cependant, je n'ai pu faire imprimer cette première partie, car comme l'a indiqué Monsieur de Hagedorn, il s'y trouve quelques passages non travaillés qui mériteraient d'être complétés auparavant. Et vous ne m'avez encore donné aucune nouvelle à ce sujet. » cité par Elisabeth Décultot, *ibidem*.

²³³ Édouard Pommier, *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1989 au 12 février 1990.

contemporaine du point de vue épistémologique, la naissance de l'histoire de l'art, selon Édouard Pommier se situerait sur un axe qui relie l'imitation et l'histoire. Élisabeth Décultot articule ce concept davantage autour de l'antinomie affirmée entre l'imitation et l'invention²³³. Là où Élisabeth Décultot voit entre les deux récits de Winckelmann, un déplacement progressif du centre de gravité théorique, d'une imitation des Grecs vers une quête de l'origine perdue, nous percevons un point nodal. Ce déplacement d'ordre épistémologique jette en effet une lumière singulière sur l'aspect impérialiste du classicisme. Cette interprétation de l'imitation résolument formulée à partir des cahiers d'extraits de Winckelmann cache une fracture importante, si l'on considère l'herméneutique qui lui a servi de matrice.

2.2.3 UNE DOUBLE RÉCEPTION

Cette double réception, française et allemande, fortement distincte est à mettre en évidence dans le cadre de la réception classique de la *Geschichte*. Cette distinction s'avère décisive pour le destin de la représentation de l'art grec. L'interpénétration de plusieurs cultures n'est pas seulement au cœur du propos de Winckelmann, elle est aussi le moyen de subordonner des questions esthétiques, métaphysiques aux questions plus spécifiquement nationales ou anthropologiques. Sa prise en considération par conséquent entraîne d'importants bouleversements dans le cadre de la représentation de l'art grec²³⁴. D'un point de vue littéraire, il revient à l'historien Michel Espagne de montrer que l'instance du style d'écriture dans le premier essai, impose des apriorismes esthétiques pour une littérature allemande²³⁵. L'auteur utilise comme pris à rebours le processus de « transferts culturels²³⁶ » pour reprendre certaines notions chez Winckelmann, et les revoir en termes d'appropriation linguistique afin de les introduire dans un préconstruit philologique allemand. Mais hormis les études historiques de Michel Espagne sur les transferts culturels²³⁷, cette dimension considérée dans sa systématité et dans sa

²³³ Élisabeth Décultot, *Johann-Joachim Winckelmann*, op. cit., p. 95.

²³⁴ Nous l'avons clairement souligné avec l'exemple du *Laocoon*, I.1.3.

²³⁵ Michel Espagne, « Le style est l'homme même, » « A priori esthétique et écriture scientifique chez Buffon et Winckelmann » in *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Almut Grésillon, Michael Werner éd., 1985, pp. 51-67.

²³⁶ Cf. Michel Espagne, *Les transferts culturels*, Paris, PUF, 1999.

²³⁷ Voir Michel Espagne, « Winckelmann, La Saxe et la Grèce », in *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe. XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, 2000, pp. 115-133. Michel Espagne et Michael Werner,

méthodologie reste articulée à des notions historiques ou littéraires, sans toucher nécessairement à la représentation à proprement parler de l'histoire de l'art inscrite entre deux visions culturelles. Ce mouvement d'importation et d'intégration de notions étrangères dans la pensée littéraire allemande est de l'ordre de l'évidence dans les analyses historiques faites par Édouard Pommier²³⁸, en particulier à partir de la notion de la grâce. Ce concept théorique classique sollicité par Winckelmann dans son application définitionnelle de la beauté, distingue la supériorité définitive de l'art grec, mais aussi fonde le classicisme allemand²³⁹.

En Allemagne, Winckelmann fut abordé sous l'angle de la philologie, science allemande par excellence. Sa réception a soulevé un véritable émoi qui sera l'objet de notre quatrième partie. Reste que le détour par la philologie offre l'avantage de situer Winckelmann dans une perception globale du champ culturel empruntant la voie des disciplines voisines que sont l'histoire, l'ethnologie et la linguistique. Celles-ci sont confrontées à l'interprétation des traces écrites de la culture, pour cette raison, la philologie est un point qu'elles ont en commun²⁴⁰. En Allemagne, une dimension fortement influencée par des facteurs idéologiques est également à souligner dans ce contexte. Sélective, la réception de Winckelmann le fut également, particulièrement dans l'ignorance de la polémique anti-française qui habite son projet intellectuel. Si le projet esthétique des *Gedanken* ne l'exprime pas directement, la correspondance personnelle de Winckelmann en porte pourtant une trace très nette²⁴¹. Or les réflexions esthétiques de l'historien se sont formées très largement par des classiques français. Ces paradoxes épistémologiques ont retenu deux auteurs contemporains en particulier, Édouard Pommier

Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle), Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, 1988.

²³⁸ Cf. Édouard Pommier qui a consacré un chapitre sur l'étymologie et la sémantique de la notion de grâce. Nous la développerons ultérieurement dans le cadre de l'appropriation du corps dans le chapitre II ainsi que dans la partie III qui développe l'appropriation culturelle de l'art grec.

²³⁹ Une notion que l'historien a insérée à partir de sa vision de la *Madone* de Raphaël exposée à la Galerie de Dresde. Hans Belting a consacré un chapitre sur l'impact du tableau dans la pensée allemande. Cf. Hans Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, pp. 61-72.

²⁴⁰ Voir Michael Werner, « À propos de la notion de philologie moderne. Problèmes de définition dans l'espace franco-allemand », in *Philologiques. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, tome I, *op. cit.*, pp. 13-21.

²⁴¹ Winckelmann utilise des mots acerbes sans équivoques pour parler de la peste française qui sévit dans les cours allemandes, contre la médiocrité des artistes français, contre la foncière incapacité des savants français à comprendre l'Antiquité. Dans son projet cette critique contre les Français va de pair avec une critique contre les Allemands qui ne pensent qu'à singer les Français (*französische Meerkätzchen sein wollen*). Winckelmann, *Briefe*, vol. I, Berlin 1952, lettres à Berendis, p. 235 (juillet 1756), p. 267 (janvier 1757), vol. II, lettre à Gessner, p. 114, (janvier 1761).

et Élisabeth Décultot. Dans l'histoire de l'art et sa pratique, les deux traditions cohabitent formant des amalgames divers tant sous l'étiquette de la philologie que sous celle d'une critique à la française. La critique que l'historien Herder²⁴³ adresse à Winckelmann pourrait par exemple s'inscrire dans le débat contemporain de la génétique textuelle où est en jeu, entre autres, une tentative de synthèse entre les belles-lettres et l'érudition. Herder reproche à Winckelmann d'avoir négligé la réalité historique au profit d'une histoire idéaliste dominée par la norme du Beau. Cette histoire trop *Lehrgebäude*, fait disparaître la dimension historique au profit d'une intention systématique²⁴⁴. Ce point en particulier situe la réception de l'histoire winckelmannienne dans une perception globale. Winckelmann en effet s'est autorisé à détourner des sources du point de vue de la chronologie pour faire cadrer l'art dans son système historique²⁴⁵. Retenons ici simplement les différences qui s'imposent entre une réception en France conforme au système des valeurs culturelles mettant en valeur les règles anhistoriques, universelles de composition des œuvres, et celle du côté allemand qui soumet les textes à une méthode historico-critique.

Aujourd'hui, plusieurs chantiers théoriques autour de Winckelmann perpétuent les fondations d'une réception classique. On connaît le caractère incontournable de la notion de discipline pour l'histoire de l'art, mais aussi ses limites, ce qui explique en partie les positions historiques comme voie d'approche inductrice de l'histoire de l'art. Reprenons un point décisif pour le corpus esthétique classique de Winckelmann : l'art classique des Anciens qu'il a inscrit en tant que partie intégrante du tissu culturel du XVIII^e siècle. De ce seuil émerge toute une réception historique autour d'une conception classicisante de l'art, mais surtout la construction historique qu'elle implique occupe toujours une place centrale dans les études contemporaines. C'est Édouard Pommier qui a ouvert une perspective qui met en parallèle la pensée de Winckelmann et son influence sur le contexte historique du XVIII^e siècle français, plus particulièrement celui de Révolution française. Cette mise en rapport entre l'esthétique, le politique et le statut d'une discipline met en place les rapports entre l'idéologie et l'esthétique, mais aussi entre une esthétique

²⁴³ Herder remettra en question l'idéalisme winckelmannien « porter un jugement en fonction de la qualité, de la beauté de l'œuvre d'art n'est pas un jugement valable, » Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 49.

²⁴⁴ Élisabeth Décultot, J.-J. Winckelmann, *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 280.

²⁴⁵ Par exemple, pour faire correspondre un chef-d'œuvre comme le *Torse* du Belvédère avec un contexte de liberté politique, Winckelmann a fini par trouver un moment de liberté dans l'histoire tardive de la Grèce.

et le nationalisme²⁴⁶. Cette perspective ébranle les repères et les critères traditionnels de l'histoire de l'art, certes favorisée par la relative rareté des textes idéologistes sur l'histoire de l'art en tant que telle. Cette position ne permet toutefois pas de comprendre la part prise par la Révolution et ses idéaux dans la constitution du champ esthétique et artistique de Winckelmann. Pour échapper aux conséquences d'une réduction de la pensée idéologiste, à des critères trop marqués par une vision du néoclassicisme, une histoire de l'art contemporaine reformule une réception par la question du genre, en proposant un exposé des jeux de pouvoirs favorisent une esthétique et une mise en avant des enjeux propres et intimes à l'historien. Ce point nous intéresse particulièrement dans la mesure où il met en place des éléments d'intelligibilité qui se substituent au principe de la simple étude historique.

Le statut des grands modèles historiques a fait l'objet ces dernières années de vives discussions académiques et de ce fait, une dérive théorique trace une réflexion. Avec le texte de Winckelmann, écrit Alex Potts, dont les travaux s'attachent à la question du genre, « nous disposons d'un texte qui est lui-même complice de ces doutes²⁴⁷, » entre l'historicité et la question de l'idéal intemporel de l'art des Grecs. Par exemple à travers l'emploi de la catégorie des sources, l'image de l'art grec que Winckelmann propose présente de grandes dichotomies. La source qui est le modèle oriente les relectures contemporaines de Winckelmann. Mais la source présuppose l'absence. Peut-on rejoindre les commencements, que veut dire puiser aux sources de l'art grec, ou peut-on simplement les réitérer ? D'un point de vue historique, ces questions restent problématiques et débouchent sur des tensions du discours. Winckelmann dans ses *Gedanken*, accole la question des sources historiques à celle du modèle qui entraîne aussitôt l'imitation, hésitant sans cesse entre les deux postulats. On retrouve également le point d'articulation de l'imitation, étudié et repris sous l'angle d'un véritable télescopage conceptuel autour de l'absence de l'objet que l'historien met en place dans la conclusion de son grand récit : « imiter afin de devenir inimitable. » Cette tentative de faire renaître un art perdu à jamais par la copule de l'imitation passe, pour reprendre la thèse de l'historien anglo-saxon Alex Potts, par un processus historique mal défini, laissant l'imitation inquiète partagée entre

²⁴⁶ Élisabeth Décultot, « Généalogie d'un malentendu. La place de Winckelmann dans les panthéons littéraires français et allemand à la fin du XVIII^e siècle », in *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, vol. II, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 15-27.

²⁴⁷ Alex Potts, « La fin de l'Histoire de l'art de Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, p. 11.

deux exigences opposées. C'est grâce à l'imitation que « l'absence catégorique » de l'art grec se rend capable d'être une « présence intense. » Dans un remarquable raccourci Winckelmann fait passer l'imitation des Anciens non pas par la transmission d'un art grec disparu, mais par la transmission d'une absence. La perspective ainsi ouverte gouverne deux points inconciliables qui ne sont pas sans inspirer quelques inquiétudes théoriques. Alex Potts ne dit rien d'autre autour de ce point aveugle. « Cet art étant irrémédiablement mort, toute tentative de lui redonner vie relève d'une hallucination. Sans hallucination, il n'y [aurait] pas d'histoire possible²⁴⁸. » Dans l'ordre du discours historique classique, on affronte là une limite. Cette phrase est essentielle, d'une part, elle soulève les problèmes qui touchent à la construction de l'histoire en général, que ce soient la question des sources, la réception du passé, ou encore la position de l'historien face à son objet d'étude. De l'autre, pris à cette intimité, le questionnement historique peut se développer dans l'horizon de la mystique de la poésie romantique allemande.

Dans la mesure où la notion classique a donné toute son efficacité à la formation de l'histoire de l'art d'un point de vue institutionnel, la réception contemporaine de Winckelmann née de cette même rhétorique, y reste globalement attachée : tant en référence au geste fondateur de la discipline, du point de vue de sa réflexion méthodologique, que de sa démarche scientifique, à la prépondérance des études classiques. Cet achoppement classique inscrit dans une homogénéité historique en dépit d'une production riche et diversifiée, n'a cessé de hanter toute une tradition de l'histoire de l'art winckelmannienne. Qui plus qu'une historiographie traditionnelle désire classer le récit classique dans une normativité ?

²⁴⁸ Alex Potts, *ibidem*.

3 LA QUESTION « ANTHROPOLOGIQUE » DANS LES ÉNONCÉS CONTEMPORAINS DE WINCKELMANN : DE L'ANTHROPOLOGIE COMME OBJET HISTORIQUE À L'ANTHROPOLOGIE COMME MÉTHODE.

La partition néoclassique va se poursuivre comme un trait structurel des études historiques sur Winckelmann et soulève divers enjeux, philosophiques, esthétiques et historiques. C'est à vrai dire le moment historique qui a été le plus étudié dans ses aspects conjoncturels et contingents. Pourtant si Winckelmann suscite depuis longtemps l'intérêt d'une réception historiographique, il n'en va pas de même pour un renouvellement de cet horizon classique par les études contemporaines de type « anthropologie du visuel. » Sans doute parce que le moment winckelmannien représente une esthétique apollienne depuis le procès historique d'Aby Warburg. C'est en réaction à l'histoire esthétisante de Winckelmann, que se situe une approche anthropologique de l'art au XX^e siècle. C'est à partir du rejet de l'histoire de l'art winckelmannienne que seront prises en considération les conséquences pour une anthropologie comme méthode en histoire de l'art. En réalité, le procès de Warburg brouille les cartes et s'appuie sur un déni, celui de la complexité de Winckelmann qui vient systématiquement étayer le modèle néoclassique. Si certains aujourd'hui vérifient cette part importante de l'oeuvre (études du *gender*), les historiens représentant les développements récents de la recherche anthropologique dans un élargissement méthodologique des frontières historiques de la discipline, ne questionnent pas le classicisme de Winckelmann (Georges Didi-Huberman et Hans Belting). Nous tâcherons dans ce chapitre de définir le champ de notre méthode anthropologique à partir de cet aspect singulier, celui de l'absence d'études contemporaines dans une révision anthropologique de Winckelmann. Il nous semble important de revenir vers Aby Warburg et d'essayer d'en tirer des éléments de réflexion car c'est paradoxalement à lui que revient l'amorce du mouvement de la perpétuation du fait classique de Winckelmann. Car si leurs conceptions artistiques et historiques semblent opposées, elles constituent un arc méthodologique dans le temps et l'espace de l'histoire de l'art.

Par ailleurs si d'un côté Winckelmann historicise l'idéal d'une beauté abstraite, de l'autre il se place aux antipodes d'un idéalisme en cherchant à déterminer les conditions culturelles qui ont accompagné sa naissance. Quand on parle d'un ordre de matière anthropologique comme objet historique la doctrine antique du milieu se retrouve chez

l'historien. Par exemple, Winckelmann a écrit que l'origine de l'art est comparable à des motifs anthropologiques : toute origine de l'art doit être pensée, écrit l'historien avec les matières utilisées et l'influence du ciel sur l'art. Il a réfléchi sur les causes du développement de la beauté. La propriété de l'air est mentionnée comme facteur déterminant, tout comme Vasari a fait de curieuses remarques sur le caractère régional si frappant en Italie et les diverses dispositions qu'il détermine pour l'art²⁴⁸. Par influence du ciel, Winckelmann entend parler de la situation géographique, mais aussi de la particularité du climat, de la physionomie des habitants, leur façon de penser, de se nourrir et de se vêtir²⁴⁹. Revenir sur les positions théoriques de Winckelmann, c'est pointer une anthropologie qui prend forme au cœur du discours de l'histoire de l'art. Que ce soient les paradoxes de Rousseau²⁵⁰, la théorie des climats de Montesquieu²⁵¹, ou encore l'exploration de la littérature de voyages ou les observations naturalistes de Buffon, l'anthropologie en tant que « science de l'homme » situe le propos esthétique de Winckelmann²⁵². Ce seuil théorique n'a guère été pris en compte jusqu'à présent, sauf par les études d'Élisabeth Décultot²⁵³ qui tirent des éléments de réflexion importants pour une approche de la description de l'art. Si description et perception semblent aller de soi dans ce qui est essentiel au XVIII^e siècle, « Winckelmann hésite sans cesse entre deux approches, deux modes de perception qui, bien que radicalement contradictoires, coexistent chez lui dans une tension permanente²⁵⁴. »

²⁴⁸ Pour ces remarques concernant Vasari, on peut se référer à l'étude de Julius von Schlosser, chapitre IV, « Vues historiques générales de Vasari », in *ibidem*, pp. 329-334.

²⁴⁹ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 89.

²⁵⁰ On se souvient de la célèbre formule du Discours sur l'origine de l'inégalité : « Commençons donc par écarter tous les faits car ils ne touchent point à la question ». Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres politiques*, Paris, Librairie générale française, (collection Le livre de poche), 1992, p. 77.

²⁵¹ Cf. Carl Justi, *Briefwechsel 7 avril, 1865*, pp. 159-160. Carl Justi dans la biographie qu'il consacre à Winckelmann, va dégager de l'œuvre l'autobiographie de la culture allemande. On peut souligner que Carl Justi mit en place avec sa biographie de Winckelmann, une des plus grandes entreprises de propagande jamais consacrée à une discipline naissante. Elle lui vaudra de devenir en février 1867, professeur extraordinaire d'archéologie et d'histoire de l'art à Marburg. On peut noter que l'histoire de l'art alors qu'elle est en train de s'institutionnaliser, procède à son autofondation en se penchant non pas sur son objet, mais sur la curiosité intellectuelle dont elle est issue.

²⁵² Nous employons ici le terme « anthropologie » dans un sens général qui inclut une « Histoire naturelle de l'homme. » D'après Kant et les philosophes allemands, nom donné à toutes les sciences qui se rapportent à un point de vue quelconque de la nature humaine, à l'âme comme au corps, à l'individu comme à l'espèce, aux faits historiques et aux phénomènes de conscience, aux règles absolues de la morale comme aux intérêts les plus matériels et les plus variables. » *Litté*, tome I, Gallimard, 1959, p. 451. Cf. Michèle Duchet, *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, Maspero, 1971.

²⁵³ En particulier les livres suivants : Élisabeth, Décultot, *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, J.-J. Winckelmann. Id., *De la description*, Paris, Macula, 2006,

²⁵⁴ Id., *De la description*, op. cit., p. 16.

Winckelmann qui sollicite assurément les grandes questions de l'histoire, de la culture et de l'art, résiste à l'interprétation anthropologique que l'on est légitimement tenté de proposer aujourd'hui. À la question qui est celle d'une relecture anthropologique de l'historien, les études contemporaines de type « anthropologie du visuel » pointent une absence. Aussi cette tension n'admet pas de réponses simples, elle dénote la difficulté de réfléchir sur Winckelmann sans être confronté à la représentation réductrice que l'histoire en a fait. Elle repose en partie sur une série de rapports qui tissent un lien serré entre l'histoire de l'art et sa part classique. Aussi pour des raisons historiques, il est difficile de ne pas prendre en considération l'époque de Winckelmann où s'élabore la réflexion académique, critique et historique en art. Il est difficile également de ne pas dépasser le versant idéal et conceptuel qui fut le fil conducteur des théories winckelmanniennes après avoir lu les textes de Décultot. Si de nombreux chantiers contemporains restent inscrits dans une approche théorique des notions winckelmanniennes, la contribution d'Élisabeth Décultot²⁵⁵ se démarque par son aspect synthétique dans le cadre d'un dialogue entre Winckelmann et la France des Lumières. Un seuil historique et philosophique, étrange et disparate d'où surgit un foisonnement d'idées, ignoré par une réception historiographique qui a fait de Winckelmann, un chantre de l'idéal et une figure éminemment classique. Car lorsqu'il s'agit de décrire la sculpture, Winckelmann a répondu par l'anatomie et par les connaissances scientifiques de son temps. Aussi s'est vite imposée l'idée d'un champ d'investigation à la fois théorique et anthropologique avec le corps inscrit au cœur du problème winckelmannien.

Il est assez significatif de revenir sur l'interprétation anthropologique de Winckelmann propre à Décultot, pour constater combien notre méthode anthropologique déplace l'histoire de l'art dans des choix épistémologiques essentiels. Cela rejoint, à certains égards les révisions de Didi-Huberman lorsqu'il « désoriente²⁵⁶ » la seule tradition canonique de l'histoire de l'art pour une reconfiguration épistémologique. À partir de là, on peut revenir vers les sources visuelles de l'historien à la croisée d'une anthropologie.

²⁵⁵ Élisabeth Décultot, « Ce qu'imiter veut dire » in *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, pp. 100-112. Cependant l'origine de sa réflexion ainsi que ses conclusions se situent davantage au niveau des manuscrits de Winckelmann et de l'activité compilatoire de l'écrivain. Ce qui en résulte au niveau de la construction de l'image de l'art grec ne figure pas dans ses études. Selon Élisabeth Décultot, deux volumes entiers d'extraits ont servi de matrice aux *Gedanken* : ms Winckelmann BN All., vol. 61-62, cf. Élisabeth Décultot, « Ce qu'imiter veut dire », in *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, op.cit.*, p. 82, note 2.

²⁵⁶ G. Didi-Huberman, « Toujours devant l'image, nous sommes devant le temps [...] », in *Devant le temps, op. cit.*, p. 9.

Entre l'étude des sources elles-mêmes (les fragments antiques) et celles qu'il traite comme permettant d'accéder à des référents invisibles (Buffon, Rousseau, Montesquieu) la frontière engage davantage que de simples modalités littéraires. Au moment où Winckelmann découvre les statues antiques, la beauté idéale et abstraite devient anthropologique et plastique. Selon Décultot²⁵⁷, si d'un côté l'approche empirique des œuvres oriente une interprétation sensible de l'art, elle cohabite avec l'idéalité du Beau et ses protocoles antiques. Mais la première est une condition nécessaire à la seconde dans le cadre de cette histoire de l'art, car leur ensemble forme l'horizon anthropologique de l'objet historique. Cette étape inscrite dans la remise en question des certitudes classiques de Winckelmann va élaborer un lieu anthropologique formé par le regard de l'historien. On s'arrête à cette dialectique qui ouvre sur un point de méthode important dans la mesure où « [...] au départ du travail de l'historien se place toujours l'inspection visuelle²⁵⁸. » Cette relation est au cœur du processus historique de Winckelmann. Elle éclaire l'ordre anthropologique de l'objet esthétique, et met le corps au centre du récit.

Néanmoins, si la réflexion sur le regard et la curiosité de l'historien est première par rapport à la réflexion sur l'objet, elle montre la portée de l'histoire de l'art pour une histoire culturelle. Elle ne s'identifie pas à son objet, mais jette d'emblée un pont entre un objet et une culture. Si la représentation de l'art antique n'est plus la relecture d'une seule tradition canonique, si l'on quitte l'idée mythique du classicisme de Winckelmann²⁵⁹, on situe une méthode anthropologique qui rejoint l'inflexion principale de la dernière décennie en histoire de l'art. On quitte l'histoire de l'art synchronique de Winckelmann pour une représentation qui n'est plus un simple document historique ou un bloc d'absolu. Enfin il s'agit de distinguer les deux anthropologies dont on parle, celle que l'on comprend dans sa signification historique, et celle qui inscrit notre méthodologie à venir dans un geste de déplacement des frontières disciplinaires. Si elles semblent correspondre autour de la naissance de l'anthropologie au XVIII^e siècle, elles se distinguent par une détermination forte et constante : l'anthropologie de Winckelmann est une appréhension de l'art grec par une science de l'homme, tant il est vrai que l'art et sa représentation dès

²⁵⁷ Élisabeth Décultot, *De la description, op. cit.*, p. 16.

²⁵⁸ Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 27.

²⁵⁹ Ce dernier point va constituer la partie théorique de la partie III de notre thèse. Elle va dévier de façon radicale le cours de notre étude à partir de Winckelmann, en plaçant le cadre de la réception critique en Allemagne, pour un moment ne plus traiter du rapport de Winckelmann au néoclassicisme, mais inverser la perspective à partir du rapport de Winckelmann à l'histoire, c'est-à-dire de ce que la réception allemande a fait de Winckelmann.

1760 commencent à ressembler « à une hydre pourvue de tant de têtes, que l'historien résolu à l'attaquer d'un seul côté est sûr de ne pas parvenir à ses fins²⁶⁰. » Alors qu'une méthode anthropologique contemporaine assume une ouverture vers d'autres champs disciplinaires afin de déplacer l'horizon extatique de la monumentalisation de Winckelmann.

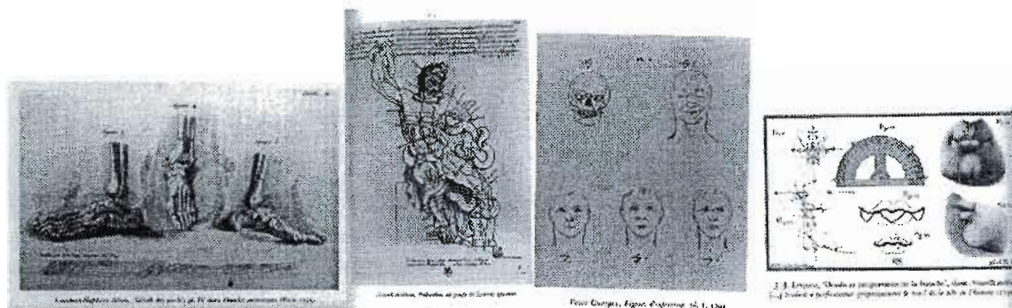


Fig. 20. Lambert-Sigisbert Adam, « détail des pieds », pl. IV dans *Planches anatomiques*, Paris, 1773.

Fig. 21. Girard Audran, *Proportions du groupe du Laocöon*, gravure.

Fig. 22. Petrus Camper, *Figures d'expression*, pl. I, 1792.

Fig. 23. J.-J. Lequeu, « Dessins et proportions de la bouche », dans *Nouvelle méthode tendant à perfectionner graphiquement le tracé de la tête de l'homme*, (1792).

3.1 L'ANTHROPOLOGIE COMME OBJET HISTORIQUE

Winckelmann a véritablement introduit divers facteurs propres à son siècle pour construire la représentation de l'art grec. Il ne retint du classicisme que ses catégories esthétiques les plus récentes, celles qui ont émergé des querelles du XVII^e siècle français, comme le primat de la raison moralisante du classicisme au détriment des fondements humanistes pourtant bien présents. Comme le précise Décultot, nous admettons que Winckelmann lie plusieurs savoirs, les protocoles philosophiques de la beauté, mais aussi une intelligence concrète de la complexion humaine et de l'organisation physique des corps. Il les institue à part égale autour de son objet. Mais au-delà des connaissances anatomiques qui constituent « une partie principale de l'art²⁶¹, » des observations zoologiques telles que les

²⁶⁰ Robert Rosenblum, *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, op. cit., p. 12. Ce clivage refait surface dans les discussions qui ont agité la science de l'art allemand début du XX^e siècle. Il décrit l'opposition classicisme-romantisme, qui se voit réactivée par le tenant du formalisme de Wölfflin qui laisse entendre, au-delà d'un plaidoyer en faveur de l'art classique, un fondement du goût classique accolé à un choix formel. Ce qui induit implicitement que les positions exprimées par Winckelmann (et reprises par Goethe dans son *Voyage en Italie*, dont Wölfflin fut le lecteur) pourraient avoir une valeur trans-historique.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 110.

mentions des testicules des statues des sphinx²⁶², ou des aspects philologiques, on peut situer le caractère essentiellement anthropologique de la beauté. Winckelmann est un théoricien, il s'avoue lui-même un adversaire de l'histoire comme pure connaissance des faits. Ce qui importe c'est l'essence de l'art, mais cette essence est pétrie de connaissances anthropologiques et les analyses de Décultot le montrent bien en citant la poétique de la description. Par exemple, on trouve un historien qui « à partir d'un fragment indéterminé de marbre, [...] crée un personnage complet, muni d'une identité, de qualités morales, de traits physiques singuliers²⁶³ ». La beauté idéale se situe en termes d'une passion notoire pour l'anatomie, d'invention plastique, de composition de matériaux et de sens tactiles. Nous rajoutons qu'il est également frappant de voir des remarques d'ordre culturels tels que la description des rituels, ou l'évocation des yeux de verre des statues²⁶⁴ où les aspects propres à la préparation des morts²⁶⁵, ou encore les questions touchant à l'iconoclasme participant à la définition de la beauté²⁶⁶. Ainsi la destruction des statues égyptiennes fut reliée aux effets visuels particuliers reliés à leur couleur noire, parce qu'ils tiendraient ces effets visuels produits par la couleur pour un signe des pouvoirs magiques de la représentation. Cette dernière remarque de l'historien peut être considérée comme proprement anthropologique en ce qu'elle cherche à expliciter les comportements humains dans un contexte d'interactions sociales dans le cadre d'une définition de l'art. Winckelmann observe de façon étonnante le sédiment des caractéristiques expressives de la beauté des statues, il écrit des pages remarquables concernant la physionomie des peuples reliée au ciel²⁶⁷, les questions politiques, les matériaux²⁶⁸. On trouve dans ces déterminismes « les linéaments d'une ethnologie de l'art²⁶⁹ ». Nous voilà bien loin des protocoles d'enquêtes traditionnels, mais proches d'un aveu que l'historien a exprimé dans la Deuxième section de l'essentiel dans l'art : « il est plus facile de dire ce qu'elle n'est pas [la beauté] que ce qu'elle est²⁷⁰. »

²⁶² *Ibidem*, p. 123.

²⁶³ Élisabeth Décultot, *De la description*, op. cit., p. 40.

²⁶⁴ Johann-Joachim Winckelmann, in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 142.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 106.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 162.

²⁶⁷ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 90.

²⁶⁸ Winckelmann se réfère souvent à Pliny qui fut son livre de chevet. Johann-Joachim Winckelmann, in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 67, 145.

²⁶⁹ Élisabeth Décultot, « Linéaments d'une ethnologie de l'art », in Johann-Joachim Winckelmann, *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 164-166.

²⁷⁰ Winckelmann, « Deuxième section de l'essentiel dans l'art », in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 238-278.

Aussi dans son texte qu'Élisabeth Décultot a nommé la *Description*²⁷¹, qui de tous les écrits de Winckelmann est certainement le moins étudié, à mi-chemin entre les *Gedanken* (1755) et la *Geschichte* (1764), on trouve une définition singulière de l'art. Dans la *Description*²⁷², Winckelmann compare les pierres à des statues, mais il ne parle pas de la touche de l'artisan, il parle de l'art et de la beauté. Cette pierre est « non seulement le plus ancien monument de l'art des Étrusques mais aussi de l'art en général », telle autre « sert à fixer l'état de la sculpture avant Phidias²⁷³. » Cette terminologie esthétique n'est pas à dissocier du « mécanisme de l'art » : Le grand fini de la gravure écrit Winckelmann est une preuve que « l'habileté dans le mécanisme de l'art s'est perfectionnée avant qu'on soit arrivé à la beauté du dessin²⁷⁴. » Lorsque Winckelmann parle de la finition d'une gravure, elle participe de la définition de la beauté. Le dessin étant à la fois projet, pensée, image mentale et projection du tout dans un répertoire de signes plastiques. Winckelmann tout en accomplissant un travail d'antiquaire (dans le sens où il ne sépare pas la production des formes du travail de la matière et n'intègre pas systématiquement les questions historiques dans une dimension esthétique), devient un historien d'art qui inscrit son objet dans une anthropologie. Ce point restitue le départ d'une histoire de l'art dont la continuité classique devient hésitante mentionne Décultot²⁷⁵. Si les statues grecques restent les détentrices de la beauté philosophique, Winckelmann aspire à comprendre les œuvres en les resituant dans leur contexte matériel et anthropologique.

Il y a des formules de Winckelmann qui font partie du patrimoine historique, notamment l'idée de « la noble simplicité et de la grandeur sereine de l'art grec », ou encore cette maxime qui édicte que « l'unique moyen pour nous de devenir inimitables, c'est d'imiter les Anciens. » Ce principe d'imitation qui vise à l'épithème classique et marmoréen a généralement été interprété par le *topos* très vivace depuis la Renaissance d'illusion mimétique qui concerne les arts représentatifs. Cette nécessité rhétorique de l'imitation est

²⁷¹ Carl Justi a consacré à la *Description* un chapitre, *Winckelmann ...*, tome II, pp. 304-318. On peut également consulter Peter et Hilde Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, Munich, 1983, p. 72.

²⁷² *Ibid* pour le titre du texte cité par Élisabeth Décultot.

²⁷³ Id., *Description*, tome III, 21, p. 318, *ibidem*, 172, *op. cit.*, p. 344. Note de l'auteur : dans les citations de Winckelmann, on trouve une tentative de traiter des pierres dans une perspective historique.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 347 : « Le grand fini de la gravure est une preuve que l'habileté dans le mécanisme de l'art s'est perfectionnée avant qu'on soit arrivé à la beauté du dessin. Observation qu'on peut faire aussi sur les ouvrages des peintres d'avant Raphaël ; leurs tableaux sont extrêmement finis. »

²⁷⁵ Cf., Élisabeth Décultot, *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, pp.164-166.

au cœur de la théorie de Winckelmann, mais une organisation plastique²⁷⁶ de la sculpture vient souterrainement nourrir l'idéal de l'imitation. Décultot ramène ces tensions théoriques autour des questions littéraires de Winckelmann qui ouvrent sur une sensibilité érotique de la description²⁷⁷. Il faut rajouter que les observations propres à la plasticité chez Winckelmann s'inscrivent dans le sillage de Pline l'Ancien. L'imitation est ici sondée à l'aide de son matériau, et constitue la veine authentique de la tradition sculpturale, c'est-à-dire l'effet plastique sans lequel il est impossible de bien saisir l'objet historique. Le fait que Winckelmann soit revenu à un contact étroit avec l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien²⁷⁸ est emblématique d'une tendance anthropologique pour penser son objet artistique. L'histoire de la plasticité et du matériau des œuvres est éclairante sur ce point, même si elle a une origine ancienne dans la pensée occidentale. Ce lien a été mentionné par Décultot dans un cadre de la compilation littéraire de l'historien. Par ailleurs, les analyses anthropologiques de Didi-Huberman²⁷⁹ qui s'inspirent de la plasticité de Pline pour repenser la sculpture d'un point de vue procédurier, n'ont jamais fait écho à Winckelmann qui est en soi le premier historien à avoir construit un langage pour parler de cette forme d'art. Ce langage qui situe la beauté classique, fait de la plasticité que Winckelmann trouve chez l'encyclopédiste un opérateur fécond. L'historien se fait plasticien et commente le *plastikos* plinien de la peinture et la sculpture. La plastique serait sur ce point ce qui remet en cause le classicisme de la sculpture. C'est en particulier à partir du livre XXXV, que Winckelmann aborde la définition de l'art des Anciens avec la plasticité, parce que l'art se joue dans la densité de sa matière²⁸⁰. Il embrasse toutes les productions naturelles pour les unir à sa conception de l'art. Si nous nous arrêtons au motif de plasticité pour reprendre la position classique de l'art grec, c'est

²⁷⁶ Pour une généalogie de la notion voir Dominique Château, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

²⁷⁷ Élisabeth Décultot, J.-J. Winckelmann, *De la description*, op. cit., p. 16.

²⁷⁸ Cf. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, texte traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles-Lettres, 1985. Pour parler de l'origine, une voie consiste à revenir à l'Antiquité. L'Antiquité, par le biais de sa mythologie, possède ses spécificités sur la représentation et ses pouvoirs, notamment à partir de Narcisse, tellement épris de son reflet dans l'eau qu'il plonge le rejoindre à jamais. Pline l'Ancien de son côté, s'interroge sur l'origine de la représentation qu'il attribue de façon touchante à l'amour. Il rapporte ainsi l'histoire de la fille du potier qui trace sur le mur l'ombre d'un amant absent. Le père moule l'image et offre ainsi à sa fille un substitut de l'absent. Pline cerne l'origine de la peinture et la finalité de l'art, celle de donner une présence à l'absence (conservation – immortalisation). Reste qu'au-delà de cette fonction commémorative attribuée à l'image, Pline est le premier à mettre en place une anthropologie de la représentation. Cf. Dominique Château, op. cit.

²⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997. Nous pensons en particulier à l'essai consacré à la sculpture de Giacometti : Cf., id., *Etre crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

²⁸⁰ Il y a dans le fait de *Plastik* chez Pline l'Ancien, déjà le fait de sculpter, voir Pline l'Ancien, *L'Histoire Naturelle*, op. cit., 151.

qu'il constitue bien plus qu'un simple contre-motif du classicisme. Cette identification entre le procédé et l'œuvre apparaît si fortement chez Winckelmann, qu'elle peut rendre compte d'une généalogie de la technique de la sculpture. Dans la quatrième section de l'histoire de l'art, Winckelmann consacre « aux composantes mécaniques de l'œuvre » l'essentiel de son propos. Après avoir fait, précise-t-il, un survol historique des différents matériaux dans le premier chapitre « De l'origine de l'art » qui fut pour l'essentiel « consacré à la matière utilisée par la sculpture, [à ces] différents degrés, de même que la plastique et le dessin²⁸¹. » Dans cette quatrième partie en particulier, le discours classique cohabite avec le propos anthropologique.

Ces remarques que Winckelmann consacre à la manière dont les sculpteurs grecs travaillaient, dénote un engouement total pour la corporéité du matériau de l'art. À bien des égards, l'historien place ses observations au carrefour de la science et de la technique de la culture²⁸². On peut noter que les réflexions de Winckelmann d'un point de vue de la plastique sont rarement citées si ce n'est dans les rares ouvrages sur la sculpture qui examinent cet art dans son affrontement avec la matière²⁸³. Winckelmann réaffirme une définition de la sculpture rapportée à la généalogie et au développement d'un processus²⁸⁴. Le débat qui porte sur la question du processus est ici très éloigné de celui de l'œuvre prise comme l'expression de l'idée d'imitation. Il ressort de ce montage théorique,

²⁸¹ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 80.

²⁸² Prenons un exemple : l'historien oppose longuement à la méthode des Anciens, celle des sculpteurs de l'académie de France à Rome qui consiste à fixer au-dessus du modèle, des cadres rectangulaires de taille égale sur lesquels est reportée la même échelle et auxquels on suspend des fils de plomb. Une méthode, anticipée par Alberti et Léonard, et qui resta en vigueur jusqu'au XIX^e siècle. Rudolf Wittkower, « Falconet, Winckelmann, Canova, Shadow », in *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XX^e siècle*, Macula, Paris, 1977, p. 243.

²⁸³ L'historien se réfère aux recettes et aux inventions techniques sur le type de jointoiements ou de reports. Cette action que les artistes de la Renaissance reconduisaient, Winckelmann leur préfère le procédé michelangelesque du bassin d'eau. Cette entreprise théorique s'avère pourtant tout à fait hypothétique en raison des sources limitées de Winckelmann d'une part, mais surtout du manque d'écrits de la part des sculpteurs. Le meilleur moyen de décrire la donnée véridique de la statuaire passe avec Winckelmann par la constitution matérielle des œuvres dans leur espace ou leur état physique. Mais il en analyse également les données techniques et les conditions de production. Il fait de l'esthétique une caution qui légitime l'omniprésence des descriptions procédurales qui conditionnent l'esthétique de la statuaire. Winckelmann serre au plus près le vocabulaire technique des artistes, questionne le matériau et scrute l'instrument : « Michel-Ange avait imaginé une nouvelle méthode de copier les ouvrages des anciens, & l'on ne peut qu'être surpris de ce qu'aucun statuaire n'ait encore imité en cela ce grand maître ; quoique ce soit sans doute par ce moyen que ce Phidias moderne, & le plus habile artiste après les Grecs, est parvenu à égaler de si près les grands modèles : [...] », in Winckelmann, *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Genève, [Réimpression de l'édition de Paris, 1786], 1973, pp. 45-46-47.

²⁸⁴ En s'appuyant sur les propos de Vasari, qui « nous a donné de cette méthode de Michel-Ange une description assez embrouillée et assez imparfaite », Winckelmann, op. cit., p. 46. L'historien croyait que Michel-Ange plaçait son modèle et le bloc de marbre dans des récipients pleins d'eau qui, vidés progressivement, déterminaient les points correspondants.

l'élaboration de la notion de plasticité qui met en place un concept souche qui caractérise la fortune des concepts classiques²⁸⁶. Les idées de Winckelmann ne sont pas très éloignées de la plasticité de la forme, dans le sens où elle désigne les qualités formelles d'un objet. Dans le vocabulaire traditionnel de l'esthétique au XVIII^e siècle, la plastique est synonyme de beauté²⁸⁷. La plasticité chez Winckelmann met en avant le processus de maîtrise de la forme. Hormis la représentation de la beauté, la plasticité est à l'origine d'une orientation de l'analyse des œuvres qui ne va pas tarder à révéler l'art de la sculpture en termes conceptuels d'un art qui opère dans l'espace à trois dimensions, dans la forme d'un matériau, c'est-à-dire sa plasticité. Les statues sont considérées par le biais de leurs figures, leur orientation selon la lumière, mais aussi selon leurs postures, à l'encontre de l'empirisme des déterminations particulières²⁸⁸.

Certes, Winckelmann n'est pas parvenu à ce résultat immédiatement. En déployant cette notion de plasticité dans toutes ses dimensions, tant esthétiques, que scientifiques, l'historien prolonge implicitement une critique faite aux beaux-arts français. Le discours des beaux-arts consistait alors à mêler adroitement la vérité et la beauté. Winckelmann substitue ainsi les arts dans leur plasticité aux systèmes des beaux-arts²⁸⁹. Derrière la banalité de cet énoncé, des siècles de théories esthétiques viennent s'échouer et font de l'art un concept inséparable du matériau dont il se veut les inflexions. Une anthropologie comme objet historique interroge ainsi l'évolution de la notion même de ce que nous entendons par l'art ainsi que par le terme « histoire de l'art. » Qu'est-ce qui est à la source de ses définitions, de ses acquis, et à l'inverse comment le devenir et les exigences de ces notions ont-ils confronté l'historiographie contemporaine ? Winckelmann oscille en permanence entre plusieurs approches où se mêlent les connaissances et tensions issues des Lumières. Si la tendance romantique de Winckelmann intériorise la représentation de l'art d'un point de vue culturel, l'historien ressent également le besoin de considérer la

²⁸⁶ Une notion que Winckelmann emprunte à Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXIV, (c. 7. paragraphe 16), cité tel quel par Winckelmann, *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Genève, [Réimpression de l'édition de Paris, 1786], 1973, note 1, pp. 39 et 40. Michel Foucault au XX^e siècle parlerait d'*épistémè*.

²⁸⁷ Une notion qui depuis l'âge du ready-made de Duchamp et de l'informe bataillien a été inévitablement évacuée du discours esthétique. Reste qu'elle est restée incontournable jusque dans les années 60 en Occident.

²⁸⁸ De la même manière, Hegel propose un concept de *caractéristique* (*charakteristisch*) tout à fait intéressant, et qui traduit l'attention portée aux marques individuelles de l'œuvre. On peut lire à ce propos le livre dirigé par Catherine Malabou, *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000. Id., *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996.

²⁸⁹ Un point soulevé par Dominique Château, *Arts plastiques, archéologie d'une notion*, Nîmes, édition Jacqueline Chambon, 1999. On retrouve le même terme de *plastikos* chez Platon, *ibidem*.

nature matérielle et plastique de l'art. Par ailleurs, il inscrit l'art à l'aide d'une métaphysique de la beauté, de l'autre il a recours à une grande modernité de l'investigation qui évacue la soumission à une rhétorique littéraire. Bien sûr, pour parvenir à cet effet, des détours théoriques ont été nécessaires. Il n'est pas question ici de les développer, dans la mesure où ils ont été bien mis en évidence par les études d'Élisabeth Décultot qui retrace minutieusement la multiplicité des sources textuelles de l'historien dans une essentielle sédimentation qui va gouverner un véritable « substrat anthropologique²⁹⁰ » au cœur du classicisme de l'historien.



Fig. 24. Page d'écriture de Winckelmann, vol. 66, fol. 17, Paris, Clichés de la Bibliothèque nationale de France.

3.1.1 À LA SUITE DES ÉCRITS DE D'ÉLISABETH DÉCULTOT

La contribution d'Élisabeth Décultot²⁹¹ reste majeure dans le cadre de la réception de Winckelmann. Son étude offre une relecture du domaine littéraire de l'histoire de l'art, mais aussi du style winckelmannien qu'elle qualifie à mi-chemin entre la discipline scientifique et un nouveau genre littéraire. À la suite des classiques, et dans la continuité des couples antithétiques constitués par la pensée classique, elle retrouve les aspects littéraires de l'historien qu'elle situe dans le prolongement du travail du sculpteur. Afin d'illustrer ce principe, elle campe l'historien dans une position d'un « Pygmalion inversé²⁹². » Certes, on peut penser à l'instar de Décultot que la principale difficulté de

²⁹⁰ L'expression est d'Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann, De la description*, op. cit., p. 8. Elle précise que l'objectif de l'historien au fond était de viser dans « l'art plastique de la sculpture », un idéal poétique.

²⁹¹ Élisabeth Décultot, « Ce qu'imiter veut dire », in *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, pp. 100-112. Cependant l'origine de sa réflexion ainsi que ses conclusions se situent davantage au niveau des manuscrits de Winckelmann et de l'activité compilatoire de l'écrivain. Ce qui en résulte au niveau de la construction de l'image de l'art grec ne figure pas dans ses études. Selon Élisabeth Décultot, deux volumes entiers d'extraits ont servi de matrice aux *Gedanken* : ms Winckelmann BN All., vol. 61- 62, cf. Id., *ibidem*, p. 82, note 2.

²⁹² Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann. De la Description*, op. cit., p. 13.

Winckelmann fut le défi de la description des statues. Cette interrogation fonde principalement la réflexivité de ses études qui reviennent sur la compilation littéraire que Winckelmann a effectuée dans ses cahiers d'extraits (*excerpta*)²⁹³. Cette bibliothèque personnelle devient l'outil le plus maniable qui fût pour l'invention d'un ordre qui a donné le sens à l'histoire de l'art. Cette compilation est à l'origine d'une remarquable stratification qui a permis à Winckelmann d'appréhender son objet dans une véritable anthropologie selon Élisabeth Décultot qui en retrace l'élaboration complexe. Mais le travail d'écriture chez Winckelmann est plus qu'une chaîne opératoire complexe²⁹⁴, il construit un imaginaire qui explore les aspects reliés au contexte de la Querelle, d'un point de vue épistémologique, stylistique et sociologique.

Les études de Décultot nous renseignent parfaitement sur les sources et les lectures de Winckelmann qui affirment un ordre ouvert des idées de son temps. Les lectures de Winckelmann sont de première importance pour la cristallisation de sa pensée, mais aussi parce qu'elles dévoilent une importance stratégique pour le regard posé sur les Anciens. Cet examen de l'amont de l'œuvre présente un Winckelmann qui a pratiqué de nombreux auteurs et a ainsi compilé des notions et des liens nécessaires pour construire l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas tant de revenir sur les convergences et les dissensions que Winckelmann a établies avec ses auteurs passés ou qui lui furent contemporains, mais de relever des points précis. Les textes dont Décultot²⁹⁵ a développé la portée sur Winckelmann, font partie du corpus théorique qui est lu, relu, traduit et édité et cité dans le courant du XVIII^e siècle. L'historien les compile, il ne les résume pas, il ne commente pas, il recopie, parfois de longs paragraphes qui constituent des citations littérales. Winckelmann ne met pas ses emprunts entre crochets, tout au plus il introduit parfois quelques fragments du corps du texte. Fidèle à ce présupposé idéologiste qui fait des idées le moteur de l'histoire, il faut conférer à l'histoire littéraire une importance décisive dans la compréhension de l'histoire de l'art et de la représentation de l'art grec.

²⁹³ Dans cet article Décultot remet en perspective les lectures de Winckelmann qui gouvernent souterrainement les *Réflexions*. « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », in *Revue Germanique Internationale*, N. 13/2000, pp. 49-65.

²⁹⁴ En référence au travail du sculpteur considéré comme un exercice à plusieurs mains, voir Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture : the industry of art*, Londres, New Haven, 1989-1991.

²⁹⁵ Cf. Élisabeth Décultot, « Lire copier écrire », in *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, pp. 33-55.

Cette frénésie s'explique en partie par la bibliothèque portative de Winckelmann qui a sa propre histoire. Véritable bibliothèque de sciences culturelles elle a été l'outil flexible et sans cesse remanié d'un historien qui se penchait sur des questions originelles. On y trouve des lectures et des exemples saisissants de contenu intelligibles qui se juxtaposent sans cesse dans l'inattendu. Ses curiosités, la grande diversité de ses centres d'intérêts y figurent et laisse supposer que l'intérêt de Winckelmann pour l'art s'inscrit en effet dans un « substrat anthropologique ». On sait à quel point l'idée d'archive, de conservation des traces, d'accumulation de tout ce qui peut faire effet d'archive est fondamentale aujourd'hui. On parle de fétichisme de l'archive. Tout lecteur attentif de Winckelmann retrouvera dans cette bibliothèque portative, une constellation de motifs qui ne cesseront de cheminer expérimentalement entre littérature, philosophie et science, impliquant en leurs mouvements des enjeux de divers ordres : anthropologiques, éthiques, théologiques, esthétiques. On se sert de ce vagabondage évocateur qui mobilise des liens que Winckelmann a entretenus avec des poètes, historiens, philosophes de l'Antiquité, mais aussi avec ses contemporains. On y a recours, sans perdre de vue que ces liens sont par nature complexes. Ils n'excluent ni la parodie, ni l'admiration, mais comportent avant tout des confrontations, des reprises, des appropriations, et des transformations. En ce qui concerne notre étude, les travaux de Décultot ouvrent sur un fait important, celui d'une anthropologie à l'œuvre qui rassemble souterrainement les contraires pour une définition classique de l'objet. Reste que ce point est insuffisant du point de vue de notre étude. La prise en considération de ses cahiers est un moyen de comprendre au-delà des ressemblances, ou des indices de l'influence qui nous enferment dans l'analogie, la proximité des différents champs d'intérêts et de cultures qui ont interagi autour de l'histoire de l'art de l'Antiquité. Les cahiers de Winckelmann gardent en effet la trace de ces croisements impromptus qui se superposent et forment de formidables témoignages des échanges culturels à travers le temps, les traditions et l'espace géographique. Face à ce « substrat anthropologique », le recours extensif à une méthodologie anthropologique va donner la possibilité de réfléchir ses liens dans leurs déplacements et de révéler la double appropriation qui situe la représentation de l'art. Reconnaître que l'esthétique de Winckelmann serait davantage une stratification complexe qui révèle un regard anthropologique a une source et un contenu bien précis, celui de son siècle. C'est l'apport

principal des études de Décultot qui reconnaît que « [...] là où le marbre n'est que lacune, [Winckelmann] construit une totalité imaginaire²⁹⁶ ».

Par ailleurs, l'historienne insiste sur les considérations historiographiques significatives et propres à la charpente théorique de Winckelmann, l'imitation. L'imitation scripturale est au cœur de l'activité de l'historien, elle fait écho à l'imitation plastique dans sa portée tant esthétique qu'historique. Étrangement, les apories que l'imitation présente pour une définition de la représentation de l'art grec n'ont jamais suscité d'études particulières. Elles restent pourtant à l'origine des termes d'une relation problématique au cœur de l'origine de l'histoire de l'art. L'imitation chez Winckelmann suscite des interrogations d'autant plus complexes qu'elles touchent à des orientations théoriques diverses, qui se font et défont en implosant autour d'une définition de l'art grec. C'est du contexte de la description littéraire dans l'affirmation d'une anthropologie que les études de Décultot²⁹⁷ sont à la base d'une critique historiographique exclusivement classique.

Comment par exemple, comprendre le rapport de Winckelmann à la *mimésis*, et du même coup comment expliquer son rapport à l'Antiquité dans sa tension d'une nature idéale et d'une belle nature à imiter ? Plutôt qu'un prolongement d'une longue tradition, l'imitation chez Winckelmann se présente davantage comme une doctrine constituée d'interrogations fortes et profondes, basées avant tout sur une connaissance profonde de la Querelle spécifie l'historienne Décultot²⁹⁸. Il ne faut pas perdre de vue que Winckelmann se situe précisément à l'épicentre d'un procès plus général qui est celui du monde de l'art du XVIII^e siècle²⁹⁹. Pourtant ce seuil historique et philosophique, étrange et disparate d'où surgit un foisonnement d'idées, a été ignoré par une réception historiographique qui a fait de Winckelmann, un chantre de l'idéal et une figure éminemment classique. Selon Élisabeth Décultot³⁰⁰, cette perspective exclusivement classique serait due en partie à l'oubli ou à la longue disparition d'un essai anonyme de Winckelmann *Explication des*

²⁹⁶ Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann. De la Description*, op. cit., p. 40.

²⁹⁷ Nous pensons en particulier à une de ces dernières études, *J.-J. Winckelmann. De la description*, *ibidem*.

²⁹⁸ Élisabeth Décultot, « la nécessité de l'esthétique », in *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 112-122.

²⁹⁹ Voir René Pomeau, *L'Europe des Lumières*, Paris, 1966, mais aussi Francis Haskell, « Art et société », in *Art et société*, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, pp. 15-35. Mais aussi l'ouvrage plus général de François Châtelet, *Les Lumières. XVIII^e siècle. Histoire de la philosophie IV*, Paris, Hachette, 1972.

³⁰⁰ Cf. le texte en particulier d'Élisabeth Décultot, « les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », *Revue Germanique Internationale : Écrire l'histoire de l'art, France-Allemagne, 1750-1920*, vol. 13, 2000, pp. 51-54.

Réflexions (1756), dont on sait aujourd'hui qu'il lui est imputable. Il offre une compilation sérieuse de nombre d'arguments en faveur de la modernité³⁰¹. De façon générale, il ressort de la réception de cet essai, une esthétique incertaine qui implique des compromis du point de vue de leur interprétation. Il va de soi que bien des décrochements théoriques sont visibles chez Winckelmann, et cette ambivalence fait de l'historien un Ancien fortement imprégné par les théories des Modernes. L'imitation qui constitue la représentation classique de l'art grec serait donc à concevoir moins sur le fond théorique issu de l'Antiquité que sur le fond de ses résonances contemporaines, propres au XVIII^e siècle comme l'expriment les analyses d'Élisabeth Décultot³⁰².

Si anthropologie et histoire apparaissent comme deux facettes dans la recherche des effets littéraires chez Winckelmann, Décultot n'articule pas ces deux savoirs au-delà de leur portée littéraire. Il faut peut-être insister sur ce point, au-delà de l'importance de l'orientation interprétative et anthropologique qui constitue le fondement historique de la représentation de l'art grec. Si les énoncés contemporains ont évité la part anthropologique de la représentation de l'art chez Winckelmann, c'est que le privilège accordé aux modèles historiques hérités de l'humanisme découle de la constitution de l'histoire comme discipline littéraire au XVIII^e siècle. Ainsi le procès historique de dépassement du classicisme par l'anthropologie de l'historien est travaillé par des fractures autour des principales composantes classiques, l'imitation et la beauté idéale cimentées dans la rhétorique issue de l'humanisme italien. Pourtant quand Winckelmann décrit les statues, il le fait à l'aide d'une histoire naturelle (Buffon), d'une théorie des climats (Montesquieu³⁰³), avec la minutie et la curiosité du naturaliste. Quand l'historien décrit la sculpture, on trouve un intérêt pour les outils et les indices matériels d'un état de civilisation. Avec l'étude des techniques, on sort du cadre purement descriptif d'une histoire naturelle qui se contente d'un tableau des mœurs et des usages, pour aller vers la reconstitution historique. On note une évolution vers une vision globale et dynamique des sociétés décrites dont on peut souligner l'importance. Que ce soit la description des peuples étrangers, de leurs spécificités physiques, mais aussi de la conformité des mœurs,

³⁰¹ Cf. le texte en particulier d'Élisabeth Décultot, « les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », *Revue Germanique Internationale : Écrire l'histoire de l'art, France-Allemagne, 1750-1920*, vol. 13, 2000, pp. 51-54.

³⁰² Élisabeth Décultot, « La Querelle des Anciens et des Modernes et l'ordre des lectures de Winckelmann » in *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, op. cit.*, pp. 83-91.

³⁰³ Id., « Déterminisme politique ou déterminisme climatique ? » in *ibidem*, p. 157, « La théorie des climats. Winckelmann lecteur de Du Bos ou comment l'on retourne un auteur contre lui-même », in *ibidem*, p. 159.

plusieurs thèmes et leurs variantes mises en évidence par Décultot sont présents dans l'espace littéraire de l'oeuvre.

3.1.2 UN REGARD ANTHROPOLOGIQUE PROPRE AU XVIII^E SIÈCLE

Un second front s'ouvre à partir du regard proprement anthropologique de l'historien. Nous parlons du regard en termes de catégorie historique qui laisse bien des questions en suspens. Reste que si ce regard, « comme tous les faits psychiques humains, [...] n'est pas une donnée naturelle. Il est une reconstruction historique³⁰⁴. » Pour introduire le regard de Winckelmann, la définition que Krzysztof Pomian donne de l'épistémologie de l'histoire est un bon départ. Le regard, la perception, l'interprétation de l'art grec nous apparaissent à travers le prisme que constituent l'univers mental et le bagage intellectuel de l'historien. Il est légitime de s'interroger sur ce qu'il a vu, sur ce qu'il n'a pas vu ou ne pouvait voir, et parmi les choses qu'il a vues, celles qu'il a choisies de décrire. Ce lien entre le regard et l'anthropologie tient également à la manière dont on concevait l'histoire dans le courant du XVIII^e siècle. La présence dans les descriptions classiques de Winckelmann de très nombreux jugements sur la qualité de l'exécution, de la beauté de la matière, mais aussi d'observations scientifiques, anatomiques, ou encore ethnologiques est le propre de l'historien du XVIII^e siècle. Quand on parle de regard anthropologique, il reste lié à une contextualisation historique et archéologique inscrit dans une science de l'homme³⁰⁵.

Le regard que l'historien pose sur l'art grec est à rapprocher des débats historiques du XVIII^e siècle et de la notion des sources antiques qui ne va pas de soi. Notion longue à dégager, mais qui situe la relation ambiguë que l'anthropologie entretient depuis sa genèse avec l'histoire étroitement imbriquée au XVIII^e siècle et nouée autour de l'idée de l'Antiquité. Ce discours anthropologique est visible immédiatement à la surface du texte winckelmannien et suscite le discours historique qui apparaît dans le courant du XVIII^e siècle. Parler du regard anthropologique que Winckelmann pose sur l'Antiquité nous oblige à ouvrir une parenthèse sur la notion d'Antiquité au XVIII^e siècle. L'Antiquité de

³⁰⁴ Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, voir en particulier « De l'Antiquité savante à la beauté antique », Paris, Gallimard, 2003, p. 43.

³⁰⁵ Cf. E. P. Thomson, « Anthropology and the discipline of historical context », *Midland History*, I, 1972, pp. 41-55. Mais aussi Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, *ibidem*.

Winckelmann n'a rien du « paradis artificiel des humanistes³⁰⁵. » Du point de vue humaniste, il est clair que les sculptures que ce soient les statues, les bustes ou les fragments sont au sommet de la hiérarchie des objets antiques. Elles sont l'incarnation du savoir faire et du génie des Anciens, une source d'exemples à imiter dans l'art essentiellement parce qu'elles ont su traverser le temps, mais aussi parce qu'elles transportent le regard du spectateur contemporain dans les temps reculés. Les notions artistiques sont déjà là, mûries par des générations de discours d'humanistes. La grande autorité dont elles jouissaient ont permis à Winckelmann de tenir un discours sur la sculpture. Mais les aspects propres à la sculpture ont souvent été mal étudiés dans la perspective de l'histoire. Sur ce point on retrouve les deux discours chez Winckelmann, la rhétorique humaniste qui rivalise avec une curiosité d'esthète du XVIII^e siècle.

La présence des études numismatiques de Winckelmann³⁰⁶ importent dans ce champ anthropologique. Elles transgressent la tradition antiquaire en délivrant toutes les dimensions de la vie des Anciens. Elles auront mis en contact tous ces niveaux de connaissance les uns avec les autres, comme des traces géologiques. Les études numismatiques constituent un des aspects de la ferveur antiquaire du début du XVIII^e siècle. C'est par leurs implications à la fois sociales et culturelles³⁰⁷ que l'Antiquité, objet d'une étude animée par la curiosité se métamorphose petit à petit en une discipline au cœur de la pensée de Winckelmann. Au niveau des vestiges de l'Antiquité, les médailles, objets emblématiques de l'érudition concurrencent les statues depuis le XVII^e siècle dans le cadre d'une connaissance des différents aspects culturels de la vie des Anciens³⁰⁸.

³⁰⁵ L'expression est de Georges Gusdorf, *L'avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*, Paris, 1973, p. 11.

³⁰⁶ Pour une étude attentive des lectures de Winckelmann sur les pierres gravées, en particulier concernant le traité de Mariette, voir Krzysztof Pomian, « Mariette et Winckelmann », in *Des saintes reliques à l'art moderne*, op. cit., pp. 213-248. Voir André Tibal, *Inventaire des manuscrits de Johann-Joachim Winckelmann déposés à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1911, pp. 106, 108, 110, 111, 112. Voir également Carl Justi, *Winckelmann...*, tome I, p. 417. Voir Winckelmann, *Description*, 1760. Voir l'article de Marco Ulballi, « Le milieu romain des amateurs d'antiquité » : les collectionneurs de gemmes », in *La fascination de l'Antique*, Lyon, Musée de la civilisation gallo romaine, 1998, pp. 40-43. Pour une liste des éditions des catalogues et des ouvrages qui traitent des pierres gravées voir les renseignements contenus dans Pierre-Jean Mariette, *Bibliothèque dactylographique ou catalogue raisonné des ouvrages qui traitent des pierres gravées*, in *Traité*, tome I, p. 241. Aussi Décultot, « Le texte et le monument », in *ibidem*, pp. 217-225.

³⁰⁷ Un ouvrage au XVIII^e siècle qui affiche une telle préoccupation semble être selon Krzysztof Pomian, celui d'Ignace Marie Raponi, *Recueil des Pierres antiques gravées concernant l'Histoire, la Mythologie, la Fable, les Cérémonies religieuses les Coutumes des anciens Peuples, et les plus fameux personnages de l'Antiquité, avec leur description*, Rome, 1786.

³⁰⁸ Cf. Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, voir en particulier « De l'Antiquité savante à la beauté antique », Paris, Gallimard, 2003, pp. 112-113-114. L'auteur aborde cette question dans le cadre de son étude sur les collections publiques et privées vénitiennes. Voir Charles Patin, *Histoire des médailles ou*

La discussion sur l'histoire est fondamentale parce qu'elle dessine l'espace pour les études proprement antiquisantes et ouvre sur les aspects archéologiques du regard. Cet espace n'est pas uniquement théorique et redéfinit entre autres les rapports entre historiens et antiquaires. Un point de méthode en particulier situe la jonction des études humanistes et érudites dans l'approche de l'Antiquité³⁰⁹. Il consiste à confronter les objets, les pierres gravées, directement aux textes avec lesquels il semble être en rapport, pour dévoiler les mystères de la culture des Anciens dont il est supposé garder la trace. Si on revient à Winckelmann, on comprend alors que ses études numismatiques³¹⁰ offrent un mûrissement pour l'histoire de l'art à venir, en offrant un relais méthodologique qui situe le lien entre la curiosité de l'Antiquité à la discipline de l'histoire de l'art, et avec lui un savoir cumulatif à l'image d'un véritable cabinet de curiosité. L'Antiquité n'est plus juste une présence textuelle, mais aussi des traces et des vestiges qu'il est possible de reconstituer et d'étudier. L'Antiquité n'est plus simplement un point dans le temps, mais un lieu que l'on peut ressentir, parcourir et étudier. Sensible à la beauté des antiques, Winckelmann les tient aussi pour des documents et un moyen d'établir un contact visuel avec le passé. Sa perspective est celle d'un érudit tout en restant celle d'un antiquaire et d'un historien. Tout comme pour les humanistes de la Renaissance, les médailles introduisent Winckelmann à l'art statuaire de l'Antiquité comme l'expression la plus parfaite de l'Antiquité. De l'étude des médailles à l'admiration des sculptures, rien d'étonnant donc, de voir se mettre en place une nouvelle extension de la notion même d'Antiquité qui passe par l'observation et le contact visuel³¹¹.

introduction à la connaissance de cette science, Paris, 1695. Les conquêtes, les croyances, les mœurs et les usages se laissent connaître par les l'intermédiaire des médailles. Cf. Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections françaises du XVII^e siècle*, Paris, 1988, surtout à partir de p. 152 et suivantes.

³⁰⁹ Pour la réalisation de la métamorphose du métier d'antiquaire vers l'histoire savante du côté français, on trouve une excellente présentation de l'état de la question encore une fois dans l'ouvrage de Blandine Krieger, « Antiquaire et historiens », in *L'histoire à l'Âge classique*, tome III, *op. cit.*, pp. 221-264. Nicolas Fréret dans ses *Observations générales sur l'origine et sur l'histoire des premiers habitants de la Grèce*, (Mai, VI) illustre le passage où l'Antiquité passe de la chronologie vers la mythologie.

³¹⁰ Joseph Eckel fonde la numismatique savante avec la publication du *Doctrina Nummorum Veterum* (1792-1798). Sur l'histoire de la numismatique, on consultera Ernst Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, 7 vol., Paris, 1901-1932. Id., *La numismatique antique*, Paris, 1944.

³¹¹ On sait que l'histoire de l'art a cette particularité d'avoir affaire à des objets matériels, qui sont soumis à une existence physique qui les marque, les dégrade et les enrichit. Conjuguant l'*absence* et le *déplacement* la question des sources chez Winckelmann reste cruciale. Dans le cas de Winckelmann, comme pour tout érudit du XVIII^e siècle spécialisé dans l'Antiquité, l'art antique existait à deux niveaux très différents. Le premier, textuel, était constitué par les écrits de l'Antiquité et s'organisait autour d'une approche philologique, c'est-à-dire des compilations de textes anciens portant sur les arts visuels. Le second niveau, visuel, était constitué par des statues et des fragments ayant survécu, le plus souvent des répliques romaines découvertes essentiellement dans la région de Rome. Winckelmann a adapté sa méthode comme tout historien, aux sources disponibles, et

Enfin quand on parle de regard anthropologique, on ne peut omettre la dimension ethnographique qui situe l'idéal de beauté. Winckelmann observe en fonction des peuples et de leur sensibilité, la nature de l'Idéal de beauté même s'il conclut qu'un *consensus gentium* réunit ses différences nationales :

[...] l'idée du Beau chez les peuples éloignés, nécessairement différente de la nôtre puisque leur physionomie est différente. Car de même que de nombreux peuples compareront la peau de leurs beautés à de l'ébène (dont la couleur est plus brillante que celle d'autres bois et qu'une peau blanche), alors que nous la comparons à de l'ivoire, il est aussi possible, disent-ils, que chez ces mêmes peuples des comparaisons soient faites entre les formes du visage et les animaux, dont les mêmes parties nous paraîtront difformes et laides. J'avoue qu'on peut aussi trouver dans le physique de certains Européens des formes ressemblant à l'anatomie des animaux³¹².

Cette démarche historique est résolument inscrite dans le sillage d'une ethnographie rousseauiste. La question de la beauté idéale, déploie une anthropologie qui passe par la description physique des peuples. En cela, nous épousons les convictions contemporaines de l'anthropologue Laplantine³¹³, lorsqu'il écrit que la préhistoire de l'anthropologie et le XVIII^e comme concept de l'homme sont les balbutiements d'une discipline qui reconsidère son rapport à l'altérité. Sur ce point, une chose très précise se joue avec

cela de façon particulièrement séduisante. En effet il replace les sculptures antiques subsistantes dans son modèle historique de grandeur et décadence. De surcroît, les descriptions extrêmement détaillées qu'il fit des statues romaines les présentent à l'homme du XVIII^e siècle tels des fragments réels du véritable art grec. Pour plus de précisions sur ce sujet, voir le texte d'Alex Potts, « Winckelmann's Construction of History », *Art History*, vol. 5, décembre 1982, p. 377. Sur la question des controverses qui ont éclaté au début du XIX^e siècle sur le statut relatif de la sculpture grecque et gréco-romaine, on peut consulter le texte de J. Rothenberg, « *Descensus ad Terram* » : *the Acquisition and Reception of the Elgin Marbles* New York et Londres, 1977. Sur la question des copies et des imitations de chefs-d'œuvre grecs, voir le texte d'Alex Potts, « Greek Sculpture and Roman Copies », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XLIII [1980], pp. 150-173. On peut également noter que Winckelmann exerçait une influence considérable sur la plupart des collectionneurs d'Allemagne et d'Europe centrale. C'est lui qui a conseillé les premiers grands achats de la plus ancienne collection pragoise de moulages par exemple, celle des comtes Nostitz. Cf. L'ouvrage sur « Le Moulage », *Actes du colloque international*, 10-12 avril, Documentation Française, Paris, 1987, p. 173. La seule sculpture qui a pu être identifiée en toute certitude d'après les textes de Plin l'Ancien, comme l'une des œuvres grecques authentiques qui figuraient dans les collections de Rome fut le *Laocoon*. Cf. Id., *Histoire Naturelle*, XXXVI, 37.

³¹² Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 239. « Ces yeux de ce type, tels qu'on en trouve chez nous et, dit-on, chez les Chinois et les Japonais, comme on en voit sur quelques têtes égyptiennes de profil, ces yeux sont une déviation. » Le nez écrasé des Kalmouks, des Chinois et d'autres peuples lointains est également une déviation », in *ibidem* p. 242. « La bouche relevée et enflée que les nègres ont en commun avec les singes de leur pays est une excroissance superflue, une enflure causée par la chaleur de leur climat, de même que nos lèvres se mettent à gonfler du fait de la chaleur ou d'humeurs âcres et salées ou, chez certains de la colère », in *ibidem* p. 243.

³¹³ François Laplantine, « L'anthropologie genre métis », in *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 132.

l'historien, ou est éclairée par lui, c'est une anthropologie qui définit une esthétique. Les Grecs savaient voir le Beau écrit Winckelmann : « Leur imagination n'était pas outrée comme chez d'autres peuples et leurs sens, agissant par des nerfs rapides et sensibles sur un cerveau délicatement tissé, découvraient sur-le-champ les diverses qualités d'un objet et s'attachaient principalement à observer le Beau³¹⁴. » Cette attitude qui plante le goût néoclassique ne saurait se comprendre sans ce contexte³¹⁵. Le lien est donc direct entre la naissance de l'histoire de l'art, et la mise en place d'une herméneutique qui ne se laisse pas séparer chez Winckelmann de la question du regard anthropologique³¹⁶. En somme la méthode qui s'appuie sur l'idée de classement d'une part et sur celle de la comparaison de l'autre, contribue à universaliser la discipline antiquaire. Aux dons de l'antiquaire et de l'histoire, Winckelmann ajoutait ceux de sa curiosité sans bornes qui constitue en quelque sorte un véritable matériau anthropologique et fait du regard un fait anthropologique.

Enfin, nous pouvons souligner un dernier point à partir du motif du regard. Comme à son habitude de tout naturaliser, l'historien pour comprendre la vue, étudie son mécanisme à partir de l'organe, l'œil, en substituant des phénomènes observables aux symboles intellectuels³¹⁷. Pour le champ du nouveau domaine du savoir, c'est-à-dire l'homme dans ses aspects physiques, psychiques, sociaux, culturels, il est capital d'observer. Winckelmann met au cœur de sa démarche, une méthodologie basée sur l'observation. La science de l'observation reste le propre de l'anthropologie au XVIII^e siècle. C'est le siècle de l'invention du concept d'homme, et de la toute première interrogation de son existence multiple. Même si la confusion des savoirs anthropologiques et historiques relève de la

³¹⁴ Winckelmann, *ibidem*, p. 95.

³¹⁵ À la même époque que Winckelmann, on trouve en Italie le livre de Zanetti *Delle antiche statue greche e romane che nell'antisala della Libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, (1740-1743) qui avait comme projet de départ de publier « toutes les statues et les bustes de la bibliothèque de Saint-Marc où se trouvent la fameuse *Léda* et le célèbre *Ganymède*, et toutes celles qui appartenaient aux ducs de Modène et de Mantoue, ainsi que nombre d'autres qui sont dans les palais des particuliers [...] ». M. Perry, « The Statuario publico of the Venetian Republic », p. 114, cité par Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, op. cit., p. 118. Voir aussi Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991, p. 625. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, op. cit., p. 242.

³¹⁶ Krzysztof Pomian dans son étude aborde la question par les facteurs locaux (Venise du XVII^e siècle) et conjoncturels qui expliquent la promotion des médailles au détriment des statues en termes de phénomènes généraux. Cf. Id., *Des saintes reliques à l'art moderne*, op. cit., p. 117. Voir également l'article suivant : Id., « Mariette et Winckelmann », *Revue germanique internationale*, N. 13, 2000, pp. 11-38. Krzysztof Pomian voit pour les deux auteurs de l'époque, Mariette et Winckelmann un rôle identique joué par les pierres gravées, celui de les introduire au grand art de l'Antiquité, c'est-à-dire la sculpture.

³¹⁷ Winckelmann donne à l'observation un fondement d'autant plus solide, qu'Alberti, Léonard de Vinci, Piero della Francesca à la Renaissance, les néo-platoniciens de Florence d'autre part, avaient déjà annoncé l'essentiel : le primat absolu de la vision qui s'identifie à la fonction intellectuelle, du moment qu'elle est contrôlée par la rigueur mathématique.

confusion des savoirs scientifiques et philosophiques, il ne serait pas fortuit de considérer Winckelmann comme une origine du point de vue d'une observation scientifique en histoire de l'art³¹⁹.

3.2 L'ANTHROPOLOGIE COMME MÉTHODE

Nous avons souligné combien la réception classique de Winckelmann fut l'objet d'une instrumentalisation historique. Elle a fini par former une véritable estampille classique dans la mémoire de la discipline. Winckelmann est victime d'une idée pire que surannée, il est lui-même devenu le problème historique à élucider dans un contexte de courants intellectuels et d'anthropologie comparée. Plus étonnant cependant, reste la reconduction de l'origine classique par une histoire de l'art qui pratique aujourd'hui une ouverture dans un contexte historique en mutation vers une anthropologie du visuel. On persiste dans la réception de ce premier grand récit à asseoir l'histoire de l'art dans l'histoire d'une rhétorique humaniste. En somme on a abouti au résultat qu'il fallait éviter à tout prix. Pourtant Winckelmann, cet archétype de tous les historiens, dans un passage révélateur de la conclusion de son histoire de l'art ne nous a-t-il pas fourni une introduction à la compréhension d'une anthropologie historique ? Au cœur de sa passion pour l'art grec, il a mis en place une pensée historique qui souligne un doute essentiel : celui d'une pensée, qui en ouvrant son objet d'analyse, a ouvert des voies d'interprétations contaminant véritablement son matériau de départ, le fragment grec, à de multiples discours. Outre les doutes qu'on peut avoir quant aux nécessaires aveuglements qui ont cimenté l'idéal de Winckelmann, des questions se posent sur la constance qu'ont gardée dans cette perspective les notions même d'idéal, de *Stille* et de sérénité antique. Une chose reste sûre, cette histoire de l'art est le premier récit historique de l'art, tel que nous l'entendons aujourd'hui encore. « Il n'est ni possible ni nécessaire d'exposer ici, en quoi réside le fondement de la grande création de Winckelmann, il suffit de redire qu'il est le véritable père de l'histoire de l'art au sens moderne qu'elle a conservé depuis lors³²⁰. » Ces mots de Julius von Schlosser montrent à quel point cela ne va pas sans provoquer un certain

³¹⁹ Une « science de l'art » sera traduite par le terme allemand *Kunstwissenschaft*. La discipline a cherché à se donner un statut scientifique un siècle plus tard, en reprenant en partie les protocoles d'énoncés des sciences dites exactes avec les études de Giovanni Morelli.

³²⁰ Julius von Schlosser, *Littérature artistique*, op. cit., p. 515.

malaise théorique. Ce sens moderne n'a fondamentalement pas été remis en cause, et on remarque avec étonnement que Winckelmann reste une sorte d'épouvantail pour les historiens contemporains. Aussi il s'agit de mettre en évidence comment l'anthropologie du visuel pratiquée depuis Aby Warburg a fait du néoclassicisme de Winckelmann une saisie qui semble perdurer dans ses représentations négatives.

Nous devons reposer la question à un autre niveau conceptuel. En quoi la catégorie d'une anthropologie mise en relation avec l'origine de l'histoire de l'art rencontre-t-elle des objections principielles ? Curieusement, l'acte de naissance de la discipline est resté cloisonné dans un classicisme. Ce constat qui peut résulter d'une pesanteur épistémologique doublée d'une inertie, car on s'aperçoit vite que placer une anthropologie au cœur de l'origine, c'est toucher à un certain nombre de fondations qui engagent dès le départ toute une philosophie de l'histoire. Aujourd'hui, l'histoire de l'art dans son association avec l'anthropologie réinvestit les grands corpus historiques. Mais Winckelmann reste oublié dans le cadre de ses études contemporaines. Une histoire des fondations de l'histoire de l'art reste à faire qui rivaliserait avec le livre de référence dans le domaine, on peut citer Germain Bazin qui reste assez éloigné de tels postulats³²¹.

On pourrait résumer les réalités de la façon suivante. D'un côté, la réception française a inscrit Winckelmann dans un courant néoclassique, qui met en avant une construction intellectuelle et philosophique. De l'autre les disciples d'une anthropologie du visuel, incarnés par les figures qui s'inscrivent aujourd'hui dans le prolongement des travaux d'Aby Warburg, ont manifesté un principe explicatif assez faible concernant l'aspect fondamentalement problématique de la pensée winckelmannienne³²². Aussi, c'est des enquêtes warburgiennes partant des marges de l'histoire, que nous réorientons les questions de l'histoire de l'art de Winckelmann en termes anthropologiques. De cette

³²¹ Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Albin-Michel, 1986.

³²² Voir Erwin Panofsky, « Albrecht Dürer and Classical Antiquity », in *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, 1970. Dans cette étude scientifique des civilisations, Warburg lie l'étude des sciences religieuses et l'histoire de l'art. Il y critique également de façon virulente l'interprétation de l'Antiquité faite par Winckelmann. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *ibidem*. Nous faisons référence à une sélection exhaustive de textes critiques sur l'œuvre de Warburg. Dieter Wuttke (ed.) *Aby Warburg Ausgewählte Schriften and Würdigungen*, Baden-Baden, 1980. H. Bredekamp, M. Diers and C. Schoell-Glass, *Aby Warburg Akten des internationalen Symposiums*, Hamburg, 1990. Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, Warburg : Symbol, Art and History*, New-Haven and London, 1989. Aby Warburg, « Images from the Region of the Pueblo Indians of North America », in *The Art of Art History : A critical Anthology*, Oxford, 1998, pp. 177-214. Margaret Iversen, « Retrieving Warburg's Tradition », in *ibidem*, pp. 215-225.

préoccupation critique, on peut tirer un fil conducteur qui s'inscrit dans le prolongement d'une déchirure entre les études érudites allemandes et la conception de l'histoire en France. L'histoire allemande était comparée à « un vaste laboratoire historique³²³ », où toutes les sciences, philologie, droit, théologie, philosophie étaient mises à contribution pour élaborer une science historique, la *Kulturgeschichte*. C'est précisément cette dimension de la *Kulturgeschichte* déjà présente dans les investigations historiques de Winckelmann³²⁴ que va se constituer le point aveugle de l'histoire de l'art. Il n'est pas nécessaire de revenir sur la formulation des avancées méthodologiques d'Aby Warburg dans cette partie, mais de partir de ce moment, l'année 1893, où Aby Warburg donne congé à la conception winckelmannienne du retour à l'Antique, entendu comme résurrection de la « noble simplicité » et de la « calme grandeur. » Cette formule canonique de l'histoire de l'art est contestée sur deux fronts par l'historien. Premièrement sur un plan esthétique, Aby Warburg a retenu la leçon nietzschéenne qui définit une double polarité, apollinienne et dionysiaque. Cette partition prise à la lettre réinterprète l'Antiquité grecque avec d'un côté le principe métaphysique de l'idéal apollinien, de l'autre le dionysiaque. C'est pour échapper à la doctrine esthétique de l'idéal, qu'Aby Warburg qui avait bien sûr *La naissance de la Tragédie* (1872) de Nietzsche en tête, a décidé de « considérer cette instabilité classique [...] comme une qualité essentielle de l'art et de la civilisation antique³²⁵. » Sur un second plan, il faut prendre en considération le contexte où la tradition classique fait l'objet de violentes attaques. En effet, expliquer la Renaissance de l'Antiquité pour Warburg revenait à participer à un combat où la cible à détruire fut l'anticlassicisme³²⁶.

C'est Aby Warburg, père fondateur d'une approche anthropologique en histoire de l'art qui le premier a réduit Winckelmann à une dimension strictement apollinienne, suivi par

³²³ Gabriel Monod, « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », *Revue historique*, Paris, 1876, N. 1, rééd. N. 518, avril-juin 1976, cité par Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, op. cit., p. 8.

³²⁴ On se réfère aux études germaniques de Décultot, Pommier et Michel Espagne qui s'accordent à penser que Winckelmann se situe à la croisée d'une conception allemande de l'histoire. Cf. Michel Espagne, « La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières : les amis de J. G. Wille et l'écho de Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, Conférences et colloques du Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 101-135. Voir Holger Schmid, « Problèmes de la Kunstwissenschaft », in *La part de l'œil, Problème de la Kunstwissenschaft*, op. cit., pp. 13-21.

³²⁵ Aby Warburg, « L'entrée du style antiquisant », in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 241.

³²⁶ E. Panofsky, « Aby Warburg », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, cité par Peter Gay, « The outsider as insider », N. 17, pp. 36-39.

toute une génération d'historiens contemporains. Georges Didi-Huberman en particulier, va reconduire l'aspect esthétique unitaire de Winckelmann. À vrai dire, à ce stade de notre réflexion, la recherche d'une explication sur ce point demeure hasardeuse. Ce que nous comptons examiner ici ne sera donc tout au plus qu'une esquisse essentiellement fondée sur des associations d'idées. Disons que ce qui a été systématiquement écarté de Winckelmann sont les aspects fondamentaux par lesquels l'érudit allemand avait pensé son objet artistique dans le siècle moral des Lumières. Quelle que soit la nature des enjeux, Aby Warburg construit sa pratique d'une anthropologie dans le cadre de l'histoire de l'art, cette « science sans nom » à partir d'un écart dont les repères furent l'histoire de l'art de Winckelmann. Cette rupture épistémologique en tant que telle justifie l'anthropologie de Warburg et scelle dès lors du sceau normatif et classique la pratique winckelmannienne. Mais il y a écarts et écarts : ceux-là qui accommodent la norme, et les autres qui en étouffent la substance, et l'on ne peut prendre en considération les uns sans analyser les autres. Replacer les présupposés warburgiens sur ce point revient à illustrer les compromis pour une histoire anthropologique contemporaine.

3.2.1 WINCKELMANN : LE CONTRE-MODÈLE D'ABY WARBURG

Aby Warburg³²⁷ un siècle après Winckelmann, s'est défini lui-même comme un historien de la culture, et fera de l'histoire des cultures, le champ d'observation principal de l'histoire de l'art. Entre ces deux grands moments fondateurs de la discipline, Winckelmann et Warburg, il serait intéressant de tracer une ligne qui commence avec la *Geschichte der Kunst* de Winckelmann et qui s'étire jusqu'à la *Kulturgeschichte* de Warburg³²⁸. Cette dernière permet de tirer d'une part chez Winckelmann, ce qui a servi de

³²⁷ Aby Warburg, (1866-1929) né à Hambourg est héritier d'une puissante famille de banquiers. Il renonce aux affaires et s'éloigne de l'orthodoxie juive pour se consacrer à l'étude des images. Parallèlement, il se forme à la philosophie, à la psychologie et à l'anthropologie. Après une thèse sur les sources antiques de Botticelli (1893), il part étudier les rituels des Indiens Hopis (1895). Il s'installe à Florence en 1898, travaille sur le portrait renaissant et, en 1912, fonde la discipline iconologique avec une interprétation révolutionnaire des fresques du Palazzo Schifanoia à Ferrare. Il fonde à Hambourg une bibliothèque interdisciplinaire qui deviendra mythique par sa richesse et son organisation originale. Il réunit autour de lui des personnalités telles qu'Erwin Panofsky ou Ernst Cassirer. La Première Guerre mondiale le fait sombrer dans la folie : il sera interné de 1918 à 1924, soigné par le grand psychiatre - disciple et ami de Freud - Ludwig Binswanger. Revenu à Hambourg, il s'attache au projet *Mnemosyne*, grand atlas d'images destiné à rendre visible les « survivances » de l'Antiquité dans la culture occidentale. Il meurt en 1929. Cf. E. H. Gombrich, *Aby Warburg : an intellectual Biography* University of Chicago Press, 1987.

³²⁸ L'époque où Warburg apparaît est marquée par une profonde césure en histoire de l'art. Afin de bien nous situer, posons des repères particulièrement significatifs. L'histoire de l'art prend ses distances par rapport à

fil conducteur aux intuitions de Warburg, de l'autre, elle pointe l'assurance du classicisme que Warburg a perpétué chez Winckelmann. Mettre face à face Warburg et Winckelmann, représente une tension intéressante du point de vue d'une relecture anthropologique de Winckelmann. Il ressort clairement de ces deux moments fondateurs, une complexité qui déborde toujours des frontières dans lesquelles on aimerait les enfermer. C'est à partir de cette corrélation que nous avons jugé utile de revenir sur ce que Warburg cherchait à détruire dans la conception winckelmannienne de l'Antiquité. Essayons de comprendre la portée des conséquences de la position d'Aby Warburg qui, en rejetant les spéculations esthétiques de Winckelmann ainsi que sa pensée systématique, a délibérément instauré un point aveugle autour de ce premier récit et contribua largement à fixer la représentation de l'art grec dans le discours classique.

Aby Warburg s'est positionné contre toute une histoire de l'art, stylistique, idéaliste, formaliste, positiviste qui s'est prolongée jusqu'à la fin du XIX^e siècle. À partir de ce rejet, Aby Warburg va situer l'horizon de ses propres recherches³²⁸. Son objet d'études, c'est l'exploration des couches tant archéologiques, religieuses qu'anthropologiques d'une œuvre, ce qui l'exclut d'une histoire esthétique propre aux Lumières³²⁹. Pourtant autant l'histoire esthétisante pouvait se rapprocher de Winckelmann, autant son histoire de l'art est aussi un fondement irréfutable pour un réel questionnement théorique qui portera le nom plus tard de *Kulturwissenschaft*. Faire l'impasse sur plusieurs aspects de la pensée de Winckelmann, et donc glisser dans l'oubli un questionnement théorique apparenté à ce qui sera plus tard la *Kulturwissenschaft*, va participer de son héritage paradoxal. Ce lien caché entre l'esthétique et une histoire de la culture pourrait bien se trouver dans les notes et la

une histoire exclusivement stylistique, elle renonce à une histoire placée sous le signe des biographies représentée en dernier lieu par Carl Justi et Hermann Grimm, d'où la dénomination d'histoire de l'art sans nom. Cf. H. Wölfflin, *Gedanken zur Geschichte*, Bâle, 1942, trad. française de Rainer Rochlitz, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, éd. Méridiens, Klincksieck, 1982, éd. Flammarion, 1997.

³²⁸ En allemand, *Asthetisierende Kunstgeschichte*. Une expression que l'on trouve dans une note de Warburg de 1923.

³²⁹ Avec sa thèse sur Botticelli (Sandro Botticelli « Geburt des Venus » und Frühling », Hambourg et Leipzig 1893) comme par les travaux du second séjour florentin, Warburg prend position dans le camp hostile à l'esthétique. Il s'intéresse avant tout à la représentation des mouvements et à l'intensification de ce qui manifeste la vie mue de l'intérieur. L'iconologie pour Warburg était une « iconologie des intervalles (*ikonologie des Zwischenraumes*). C'est que l'image n'a pas de lieu assignable, son mouvement vise une déterritorialisation généralisée. L'image peut être à la fois externe, interne, matérielle et psychique spatiale et langagière morphologique et informe. Warburg considérait en effet les images telles des documents ouvrant ainsi le conflit éternel opposant logique et magie dans l'âme occidentale.

pensée des deux auteurs³³¹. Que ce soit la bibliothèque portative de Winckelmann, ou la future *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* d'Aby Warburg, elles ont chacune leur propre histoire, mais elles ont été l'outil flexible et sans cesse remanié de deux historiens qui se sont penchés sur des questions originales. Ainsi on trouve chez Winckelmann, une constellation initiale de ce qui formera l'approche méthodologique d'Aby Warburg dans une volonté de constituer l'objet esthétique en objet de sciences culturelles. C'est dans ce contexte que l'on peut citer la boutade de Klein qui décrit la méthode d'Aby Warburg à l'image d'une « discipline sans nom³³². » Cette dernière était devenue une entité en soi, et on a dû faire face à la perte soudaine de notre assurance vis-à-vis de l'esthétique dans ses conceptions académiques.

Aby Warburg écrit à la fin de sa démonstration cette étrange formule qui se révèle être programmatique :

« Chers collègues, résoudre un rébus [...] tel n'était évidemment pas le propos de mon exposé. En risquant ici cette tentative partielle et provisoire, mon intention était de plaider en faveur d'un élargissement méthodique des frontières de notre science de l'art, dans le domaine de sa matière et dans le domaine géographique [...] J'espère avoir montré qu'une analyse iconologique ne se laisse pas intimider ni terroriser par des frontières policières et ne craint pas de considérer l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes comme des périodes indissociables³³³ [...] »

Ces quelques lignes d'Aby Warburg vont à l'essentiel dans la mesure où elles révèlent un principe de méthode qui ne craint pas de considérer un élargissement méthodologique d'une part, un élargissement géographique d'autre part et ne montre plus une histoire de l'art linéaire mais bien une histoire de l'art où s'imbriquent les temps et les croyances.

³³¹ Aby Warburg a appelé sa bibliothèque : *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek*. Sur la difficulté de la traduction de ce terme on peut se référer à l'introduction d'Edgar Wind, *A bibliography on the Survival of the Classics*, I, (1934). Voir également Id., « Warburg's concept of *Kulturwissenschaft* », in *The Art of Art History : A critical Anthology*, Oxford, 1998, pp. 207-214. L'auteur fait un lien entre les prolégomènes d'une anthropologie du visuel, et les liens que Warburg est arrivé à établir entre l'histoire et les sciences naturelles.

³³² Cf. Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 224.

³³³ Aby Warburg, « Art Italien et astrologie internationale au Palazzo Di Schifanoia a Ferrare » (1912) in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 215-216. Il est important de noter que ces considérations font partie de l'analyse des fresques du palais Schifanoia où Warburg pose une question théorique essentielle, celle de l'iconographie qui l'amène essentiellement à ne pas succomber à une approche darwinienne. À partir de l'homme à la ficelle, cette énigmatique figure de Ferrare, Warburg, part de la compilation mythologique d'un moine anglais, fait une analyse linguistique, passe par une recherche archéologique concernant l'origine des hiéroglyphes qui le fait remonter jusqu'au ciel des étoiles fixes d'Araos. À partir de là on peut suivre les pérégrinations à travers le Moyen Âge occidental, en Inde en passant par l'Égypte en passant par la Perse dans les transpositions de la Grande Introduction de l'arabe Abu Ma'shar et de deux érudits juifs. C'est dans cet ouvrage et dans les compilations judéo-chrétiennes que Warburg retrouve l'origine des figures astrologiques qui décorent les fresques du palais Schifanoia.

L'essentiel consiste pour Aby Warburg en un refus de systématisation. Il rejette la position de l'historien qui maîtrise le matériau temporel dans le cadre d'une chronologie diachronique. Aussi le choix épistémologique de Warburg s'adresse aux phénomènes de type anthropologique qu'ils soient de l'ordre du rituel ou du religieux, faisant de l'œuvre un substrat ouvert aux survivances (*Nachleben*). Dans la formulation de son modèle du temps, cette voie du *Nachleben* qu'Aby Warburg a choisi d'affronter en découvrant les survivances d'une vieille astrologie arabe sur les fresques d'un palais de la Renaissance ferraraise, montre au terme d'une enquête ethnographique, que la culture humaniste de la Renaissance est traversée pas de multiples croyances. Dans la relation entre la forme et la fonction de la fresque à la Renaissance s'exprime l'intention de l'artiste, du commanditaire et de tout le groupe social qui a porté l'œuvre à sa réalisation. Cette phrase résume les principaux aspects des intuitions d'Aby Warburg, à savoir des problématiques historiques liées au statut et aux fonctions des images dans la culture de la Renaissance. Mais dans l'œuvre s'inscrivent également le regard du destinataire, les usages de l'image, mais aussi une stratification temporelle et culturelle. Tous ces aspects doivent être pris en compte, le genre de l'image, sa destination, ainsi que la superposition des croyances et des regards qui tissent l'épaisseur de la représentation. De la réflexion de Warburg, on retiendra que la représentation n'est pas simplement un document pour l'historien, et pas davantage une œuvre pour l'historien de l'art. Elle forme un ensemble qui situe le milieu qui l'a produit et simultanément se donne à voir comme un tissu de croyances, de désir et de culture. Warburg nous place devant une véritable radiographie de l'œuvre qui expose des couches sédimentées d'informations à l'image évocatrice d'un palimpseste. Aby Warburg offre ainsi l'espace idéal pour une approche de la culture qui ouvre sur une histoire de l'art et ses implications anthropologiques³³⁴. La façon la plus adéquate aujourd'hui serait d'insérer cette « science sans nom » dans le projet d'une anthropologie du visuel qui ne se limite pas à une question d'histoire des styles, mais qui prend en considération les échanges culturels et artistiques entre le passé et présent, le Sud et le Nord. Ce refus de séparer l'étude de la fonction d'une œuvre de l'analyse de sa structure peut représenter des moyens conceptuels pour une étude de type anthropologique.

³³⁴ On souligne que Lévi-Strauss cité par Giorgio Agamben, y verra le noyau central que partagent ces deux disciplines. Id., *Image et mémoire*, « Aby Warburg et la science sans nom », Éditions Hoëbeke, 1998, p. 36.

Dans le cadre de l'application de cette interprétation, le premier visé est Winckelmann présenté comme le père fondateur de l'affirmation naïve de l'idéal de beauté. Pour Aby Warburg, son intelligibilité de l'art au travers de l'expression canonique de « calme grandeur » passe à côté de l'essence véritable de l'art grec : « jusqu'ici, le classicisme partial et toujours admis de la théorie de la « grandeur tranquille » de l'Antiquité a empêché que l'on se plonge plus sérieusement dans l'examen des documents, » a écrit Aby Warburg³³⁵. Il est vrai que le propos de l'historien n'est pas basé sur des conceptions éthiques ou des valeurs esthétiques. Il bannit de son horizon, la vérité en art ainsi que le Beau pris au sens traditionnel. En reprenant la question traditionnelle du retour à l'Antiquité, Aby Warburg aura fait de Winckelmann un esthète aveuglé par les aspects apolliniens de l'art grec. Pourtant c'est bien de cette perspective que se constitue la structure sous-jacente de son projet historiographique. En ce sens nous pourrions reprendre, pour les entériner, les propos d'Aby Warburg : « on ne fait que trouver ce qu'on avait depuis longtemps cherché, et donc déjà trouvé, dans l'Antiquité³³⁶. »

Cette désignation de l'Antiquité diamétralement opposée à celle de Winckelmann, est bien connue, et reste configurée théoriquement par le motif du *Laocoon*. L'image est forte, la représentation de *Laocoon* qui se met en place n'est plus la figure stoïque de l'Antiquité idéale, « l'âme grande et équilibrée » que Winckelmann lui avait attribuée. Aby Warburg critique sévèrement Winckelmann, qui n'a perçu qu'une « grandeur tranquille » dans les convulsions mortelles du *Laocoon*³³⁷. Il lui oppose un mouvement passionné intérieur et extérieur. Aby Warburg cherche à comprendre cette éloquence inscrite entre deux pôles contraires, la lucidité apollinienne et l'ivresse dionysiaque de l'art classique. En réalité, ce groupe des douleurs de *Laocoon*, écrit Aby Warburg, s'il n'avait pas été visible, la Renaissance aurait dû l'inventer dans sa « bouleversante éloquence pathétique. » Si l'on fait abstraction de son incontestable validité empirique, cette polarité que nous rencontrons à chaque pas du cheminement de l'historien n'est qu'un moyen heuristique permettant d'appliquer le modèle nietzschéen de l'objet artistique face à une philosophie

³³⁵ Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 161. Dans cet essai sur Dürer, Warburg met en évidence la composante pathétique, « *pathosformel* » typique de l'art antique dans l'œuvre de Dürer.

³³⁶ *Ibidem*, p. 164.

³³⁷ Dans son essai Warburg cite le passage célèbre de Winckelmann dans son intégralité. Cf., Aby Warburg, « L'entrée du style antiquisant » in *ibidem*, p. 240. « On sait l'influence absolue que cette théorie a exercée au dix-huitième siècle, en particulier sur nos classiques allemands. La théorie de Winckelmann exerce toujours son action. »

stoïcienne. Ainsi la vieille perception de l'Antiquité winckelmannienne se voit-elle remplacée par un dispositif épistémologique. Les exigences d'Aby Warburg auront complètement intégré la polarité nietzschéenne, seule capable d'éviter selon ses dires, les doctrines idéalistes de Kant et de l'académisme de Winckelmann³³⁷. Nous avons là un point essentiel construit à partir de cette substitution interprétative de la représentation du *Laocoon*, qui met en place les bénéfices méthodologiques d'Aby Warburg. Pourtant en relisant Winckelmann aujourd'hui, on voit combien de son *Laocoon*, on aura su garder que les valeurs positives, de l'immobilisme de la formule esthétique, afin d'entériner le classicisme et la beauté dans l'expression. Aby Warburg le premier s'est arrangé autant que faire ce pouvait pour atténuer la complexité tragique qui se dégageait de la représentation pourtant clairement énoncée par Winckelmann. Un demi-siècle après Aby Warburg, Didi-Huberman n'aura voulu retenir que les différences entre le renversement nietzschéen et la généalogie classique de Winckelmann. Comme l'enjeu de ce débat concerne au fond la condition humaniste de l'origine de la discipline, ce sont bien les aspects plus obscurs de cette construction historique et esthétique qu'il a fallu retirer de l'héritage de Winckelmann. Aby Warburg s'est posé par rapport à son propre dégoût d'une « histoire de l'art esthétisante. » Pourtant sur le plan du résultat historique, *Laocoon*, tout en étant l'axiome principal de l'Antiquité classique, représente une position intéressante, car il incarne symétriquement chez Winckelmann un mélange hétérogène qui intègre des éléments d'impureté, de laideur, de sublime, d'excès du corps, de rhétorique musculaires, de douleur et de mort.

Ces paradoxes fondamentaux sont donc aussi ce qu'il nous faut réfléchir sur Winckelmann aujourd'hui. Pourtant cette proposition qui peut sembler aller de soi est restée enfouie sous le poids de la tradition classique. Ce qui rassure les historiens de l'art avec Winckelmann, c'est la fixité du paradigme classique et humaniste de la formule apollinienne, c'est également ce qui les a tenus à distance de la complexité de l'historien. Ce qui n'a pas retenu l'interprétation de Warburg, à savoir, les données positives d'érudition, les sources textuelles, les archives qui sont pourtant le lieu d'une recherche atypique, révèlent une facette anthropologique de Winckelmann. Et c'est bien là, que

³³⁷ Voir Georges Didi-Huberman, « La tragédie de la culture . Warburg avec Nietzsche » in *L'image survivante*, op. cit., pp. 142-154. « Flairer chez les Grecs de belles âmes, éprises du juste milieu et autres perfections, ou par exemple admirer chez eux la sérénité dans la grandeur, une âme tournée vers l'idéal, une noble simplicité – voire une simplicité (qui n'est finalement qu'une niaiserie allemande) dont j'ai été préservé par le psychologue que je portais en moi. » Burckhardt, cité par id. *ibidem*, p. 147.

pourrait se trouver la racine du lien caché, de ces nouveaux aspects que Warburg ne jugeait pas nécessaire d'être retenus. Ces données accessoires ont pourtant tissé autour de son œuvre un contexte anthropologique qui permet de juger sûrement des intentions de leur auteur. Non seulement la recherche de Winckelmann a-t-elle été longtemps ignorée, mais les hypothèses qu'elle a formulées hors du champ classique ont été écartées. L'interprétation complexe que Winckelmann fit de l'art grec, va souvent au-delà de la constitution d'apriorismes esthétiques, ou de modèles de compréhensions classiques. La connaissance de l'art grec passe chez lui par une connaissance élargie de la culture grecque, mais aussi se construit à partir de matériaux diffus, voire contradictoires en parallèle avec l'idée de la beauté idéale. Son étude marque en tout cas un souci d'approche de son objet d'étude qui tranche avec une représentation classique et figée. D'un côté, Winckelmann est tenu pour le représentant d'un système historique et théorique classique, de l'autre l'historien s'inscrit dans une hétérogénéité d'approches qui finissent par établir une rupture décisive avec une histoire classique des styles. Il faut rappeler que ce moment fondateur de l'histoire de l'art, se constitue dans le cadre d'une forte tradition philologique. Mais on trouve aussi dans le cadre de cette genèse du concept d'historicité chez Winckelmann, des éléments structuraux qui à bien des égards renvoient à un espace plus vaste qui inscrit l'art grec dans un contexte culturel, des déplacements ethnographiques, géographiques, et anthropologiques. Dans la *Geschichte*, Winckelmann étudie l'art grec dans le rapport qu'il entretient avec son environnement historique, social et spatial. Ce point en lui-même assure un lien dialectique et suffit à nous montrer combien sa pensée fut élargie par des enquêtes étrangères à une esthétique classique, orientées vers d'autres systèmes intellectuels de référence. Cette part est essentielle et révèle une histoire de l'art proche de la future science de l'art warburgienne (*Kunstwissenschaft*). Au regard de l'histoire des idées la plus scrupuleuse, certains sauts pourraient paraître scandaleux ou obscurs. Un de nos partis pris méthodologiques est de considérer que l'histoire des idées ne suit pas une évolution chronologique linéaire. Que bien des siècles après avoir été énoncée, une « pensée peut rendre un soi » selon l'expression de Gilles Deleuze³³⁹, et nous donner à redécouvrir de nouvelles filiations. C'est le cas du *Laocoon* de Winckelmann qui d'un point de vue philologique, nous met face à « l'objet le plus difficile que l'on puisse imaginer³⁴⁰ » : un palimpseste pour

³³⁹ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de minuit, 1988, p. 99.

³⁴⁰ Cf. Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », in *Essais florentins*, op. cit., p. 162.

reprendre un terme qui qualifie l'objet warburgien, dans la mesure où il repose essentiellement sur l'étude des croyances scientifiques et religieuses envisagées sous l'angle de la tradition et de leurs expressions symboliques et artistiques. Et cela en dépit de notre regard aujourd'hui, qui est celui d'une mémoire moins attachée à l'œuvre elle-même, qu'aux discours esthétiques et culturels qu'elle a suscités.

3.2.2 WINCKELMANN SELON GEORGES DIDI-HUBERMAN ET HANS BELTING

Quiconque veut étudier l'histoire de l'art aujourd'hui fatalement marchera dans l'ombre de l'historiographie de Winckelmann. Depuis quelques années, l'histoire et l'anthropologie s'intéressent aux images, à leur représentation et à l'art. Ce domaine de recherche relié aux objets et à leur valeur esthétique fut traditionnellement celui des historiens de l'art. Cet élargissement entre les disciplines somme l'historien de l'art de s'interroger sur les acquis et le devenir de sa propre discipline, et à l'inverse le confronte à une dimension nouvelle de l'art, que ce soit la dimension sociale ou encore la dimension anthropologique. La nécessité d'une collaboration entre les disciplines historiques et anthropologiques semble aujourd'hui admise. Pourtant ce qu'il reste à préciser dès que l'on se rapproche de Winckelmann serait davantage une relation dont les conditions sont reliées au rejet ou à l'oubli. Plusieurs éléments s'imposent sur ce qui a freiné une collaboration féconde entre l'histoire et l'anthropologie dans la perspective de Winckelmann. Georges Didi-Huberman à l'image d'Aby Warburg, ont tous deux prétendu vouloir sortir des impasses d'une histoire de l'art esthétisante en formulant une méthode d'analyse des images qui oppose un irréductible rejet de l'esthétique classique du chef-d'œuvre instauré comme intelligence d'une beauté particulière avec Winckelmann. Aujourd'hui pour certains historiens comme Hans Belting qui ont esquissé des problématiques artistiques tenant compte de la place reconnue aux images dans le fonctionnement des sociétés, Winckelmann reste investi par le regard du souvenir, la culture du canon, et par une réception en forme de débat cloisonné par les normes classiques. Cette réception historique traite du fantôme de l'histoire de l'art, et fait de son récit d'origine un sanctuaire. On est en droit de se questionner sur les raisons qui ont immobilisé le schéma winckelmannien. Un élément important entre en ligne qui n'a pas assez été pris en compte, celui du fait culturel pourtant très présent chez Winckelmann. Ce

fait participe de l'élaboration du mythe de l'art grec en Allemagne, et pose la question de la justification de sa représentation. Au terme de ces balises, l'on peut mieux comprendre pourquoi Winckelmann constitue une véritable « présence d'absence » pour reprendre l'expression de Paul Valéry. En ce sens, Winckelmann qu'on ne remarque plus à force d'en user, ne participe pas de ces nouveaux chantiers propres à une anthropologie du visuel. Si d'un côté on se heurte à la charge des propositions classiques contenues dans le récit de Winckelmann, de l'autre on reconduit ces mêmes stéréotypes. Un tel mouvement est significatif.

Aby Warburg suivi de Georges Didi-Huberman ont érigé leur méditation philosophique et anthropologique autour d'une idée majeure et fédératrice : le rejet de Winckelmann et une hostilité envers les vieux dispositifs littéraires issus du champ d'une taxinomie classique. Dans le cadre de leurs travaux anthropologiques, on trouve ainsi une volonté d'établir un nouveau régime de l'art et de son histoire culturelle. La possibilité de créer ce régime à partir de son moment d'origine était une idée dont il semblait falloir se débarrasser. Il est un fait que ce défi méthodologique d'une anthropologisation de l'art n'a jamais jugé utile de trouver des points d'intérêts dans ce récit qui joue pourtant un rôle dans une querelle qui est à la fois politique, historique et conceptuelle. Pourtant de ce moment de rupture, il reste impératif de ne pas perdre de vue l'impossibilité de tracer une limite stricte entre ce qui est de l'ordre du rebut et ce qui est de l'ordre du recyclable en histoire, ou du réassimilable. Parler d'anthropologie du visuel, c'est d'une certaine manière mettre fin à une césure entre des modes d'être d'une tradition historique. Il n'y a pas à choisir entre ce que l'on estime être un mode déchu d'existence, et ce que l'on estime recyclable pour jouer la partition de l'anthropologie. Nous entendons au contraire composer avec ce qui en un certain sens, et cela depuis Aby Warburg, semble avoir disparu comme questionnement. Car même s'il est vrai que le discours sanglé de Winckelmann, dénué de sa verve et de son mystère, de ses replis et de ses chuchotements ressurgit timidement de son noyau en particulier dans les études *gender* des dernières années, il fait davantage figure de fantôme lointain.

Reste que ceux qui prétendent pratiquer une anthropologie du visuel dans un renouvellement des méthodes de l'historiographie ne se sont pas détournés de la vision unitaire de l'Antiquité que Winckelmann avait mise en place. On a beaucoup étudié

Winckelmann d'un point de vue de l'histoire, mais l'origine de la discipline est restée du point de vue anthropologique, une impossibilité. Voilà une brèche qui a une valeur de vérité³⁴⁰, car paradoxalement les interprétations classiques de Winckelmann que l'on persiste à entretenir restent clivées dans une structure traditionnelle des sciences humaines. D'un point de vue de notre analyse critique, cette absence d'études contemporaines dénoue ce qui pourrait ressembler à un nœud méthodologique, dans la mesure où notre sujet porte autant sur Winckelmann que sur l'écriture de l'histoire de l'art. Aussi cette partie pointe un fait curieux, mais bien observable. Il est remarquable que des penseurs tels que Hans Belting ou encore Georges Didi-Huberman soient si peu redevables de la construction et de la complexité de la pensée théorique de Winckelmann³⁴¹. Une pensée certes classique dans ses raideurs dogmatiques qui est peut-être la conséquence du néoclassicisme grécisant dans la fixité de sa réception, mais mobile et mouvante dans sa construction. Reprenons par exemple l'intérêt de Didi-Huberman³⁴² pour les procédés artistiques décrits par Pliny l'Ancien. S'ils lui permettent de former des couples antithétiques avec l'imitation, la conception historiographique diffusée par Panofsky par exemple, l'historien reconduira l'imitation classique et la transparence de l'idéal chez Winckelmann. C'est pourquoi, nous questionnons et contestons à la fois les propositions théoriques qui perpétuent cette homogénéité. Nous pourrions le dire autrement, mettons qu'il reste une histoire de l'art à faire qui analyserait ses véritables fondements dans leurs multiplicités, au sens que Gombrich aurait donné à ce terme, « une guerre contre les schémas³⁴³. » En résonance avec les contributions de l'anthropologie du visuel, nous entendons nous propulser au cœur de l'origine de l'histoire de l'art par le biais de questions fondamentales. La réflexion qui s'ouvre pourrait bien être celle de montrer une réserve à l'endroit des contributions récentes de Georges Didi-Huberman et de Hans Belting en particulier. Reste que ces deux historiens contemporains ayant mis la notion d'anthropologie au cœur du propos de l'histoire de l'art nous serviront de fil rouge, car force est de constater, que Winckelmann non seulement ne participe pas de leur propos

³⁴⁰ C'est Hannah Arendt qui a introduit le concept de « brèche (gap) entre le passé et le futur » comme « étrange entre-deux dans le temps historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. » Le temps historique paraissait alors à l'arrêt. Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 13-14.

³⁴¹ Voir par exemple, Georges Didi-Huberman, « l'histoire de l'art dans les limites de sa pratique », in *Devant l'image*. Mais aussi Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Seuil, 2000. Éric Michaud, *Une discipline et ses frontières*, 2005 – Congrès CIHA 2003. Nous suivrons les pas de Hans Belting autour de sa proposition qui réintègre l'image symbolique et culturelle dans le débat de l'histoire de l'art.

³⁴² Cf., Didi-Huberman, *L'empreinte*, *ibidem*.

³⁴³ E. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, 1987, p. 226.

anthropologique, mais il reste le réceptacle immuable d'une tradition dépassée. Telle est bien l'étrange destinée de Winckelmann dans l'histoire de l'art aujourd'hui, par conséquent, c'est cette absence qui va fournir une introduction à une méthode de type « anthropologie du visuel. »

Les énoncés résolument contemporains des historiens Hans Belting et Georges Didi-Huberman curieusement dénoncent les tensions internes du récit de Winckelmann, telle que la question de l'absence de l'objet à imiter, ou celle de la mort de l'art, tout en les intégrant dans le prolongement de l'exacerbation classique. Pourtant ils passent à côté de l'occasion d'insister sur la mobilité du questionnement winckelmannien et des mouvements de pensées singuliers qu'il favorise. On se situe précisément à l'opposé de l'objectivité et de la neutralité qui résultent des grands systèmes historiques. Ainsi Georges Didi-Huberman nous fournit une introduction à la compréhension de ses travaux anthropologiques à partir du rejet de Winckelmann. C'est dans *L'image survivante*³⁴⁵, que l'auteur fait de sa passion pour la figure d'Aby Warburg la conséquence de cette rupture. Il est remarquable que l'historien, pour tisser le fil exclusivement nietzschéen de l'histoire warburgienne, perpétue un Winckelmann néoclassique. À la suite de Nietzsche, Burckhardt et Warburg, Didi-Huberman n'aura vu d'autre issue théorique que celle d'appréhender Winckelmann à travers un classicisme supposé enrichir le tableau de l'Antiquité commun à toutes les époques. Aussi l'analyse de Didi-Huberman³⁴⁶, selon laquelle Winckelmann représente une figure pathologique animée par une névrose, est en fait à considérer avec circonspection. La coïncidence n'est peut-être pas tout à fait fortuite, dans la mesure où cet aspect freudien propre à définir une pulsion mortifère à l'œuvre pour faire renaître ce qui est déchu, est une donnée historique importante.

La mort de l'art comme condition d'une théorisation dans l'histoire n'a rien d'une pathologie. Huberman³⁴⁷ le premier s'en servira longuement pour privilégier une vision germanique de l'histoire de l'art. On ne trouve pas en France un Goethe ou un Winckelmann qui ont mis un écho de la tragédie de la connaissance, (début de la

³⁴⁵ Cf. Georges Didi-Huberman, *ibidem*.

³⁴⁶ Cf. Id., « L'Histoire de l'art dans les limites de sa simple pratique », in *Devant l'image, op. cit.*, p. 56.

³⁴⁷ Nous pensons en particulier à son étude critique d'une histoire de l'art humaniste et panofskienne. Cf., Id. *Devant l'image, ibidem*.

modernité) « cette voix mauvaise qui traverse la mort³⁴⁸ » au cœur du processus historique. Il faut comprendre que cette mise en condition de l'histoire de l'art autour d'une pensée de l'absence s'inscrit également dans l'idéal d'une culture, celui de la *Bildung* allemande³⁴⁹. Dans le cadre de la signification de cette notion, l'art participe de la formation de l'humanité et s'inscrit dans l'utopie d'une rédemption possible. Ce point est prégnant chez Winckelmann et se profile tout au long d'une culture allemande jusque dans la pensée de Nietzsche. Pourtant, concernant la réception de Winckelmann, on est mis face à un point aveugle. L'épistémologie classique a préféré glisser sur ce point d'ordre culturel et ce n'est pas un hasard si cet état de suspension théorique s'est rattaché aux questions liées à l'imitation et à ses conséquences historiographiques. Les études winckelmaniennes jusqu'à présent n'ont pas assez pris en compte cette dimension culturelle, elles l'ont refoulée, dans la mesure où elles restent essentiellement axées sur les aspects discursifs de l'imitation classique rivés à la configuration de la *mimésis*. Le problème qui se présente dans cette perspective préliminaire à tout développement anthropologique de la représentation de l'art grec, celui de l'absence et de son heuristique, serait intellectuellement risqué dans le cadre d'une réception historique de l'imitation néoclassique.

Cette perspective ébranle les repères et les critères traditionnels de l'histoire de l'art issus du schème humaniste hérité de la Renaissance, dans son approche de l'objet artistique. Winckelmann met en place des éléments d'intelligibilité qui se substituent au principe de la simple étude historique pour occuper un débat qui est davantage celui de l'appropriation, de l'hybridation ou des jeux de pouvoirs qui les favorisent. Le XVIII^e siècle est en grande partie un second classicisme et la période de publication de Winckelmann est souvent définie comme un postclassicisme, l'âge de la « crise de conscience européenne³⁵⁰ » au sein duquel se développe une réflexion philosophique et critique, mais surtout un esprit moderne qui ramène le postulat d'imitation des Anciens à

³⁴⁸ Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, op. cit., p. 6.

³⁴⁹ Le vocabulaire issu de *Bild* (image) en allemand, est particulièrement riche, non qu'il existe comme en grec, une pluralité différenciée de termes pour désigner l'image selon différents points de vue, mais parce qu'il existe une constellation particulièrement complexe de mots formés sur *Bild* et qui font système comme *Bildung* (formation et culture), *Nachbild* (copie en insistant sur le statut de l'imité), *Abbild* (modèle-archétype) *Einbildungskraft* (imagination), etc. Cette constellation et son évolution sont représentatives d'une bonne partie de l'histoire de la philosophie allemande.

³⁵⁰ Cf. Annie Becq, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », in *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994. Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Tel, 1978. Alain Génétiot, *Le classicisme*, PUF, Paris, 2005.

de nouveaux chantiers. Tout ceci se laissera aisément reconnaître, si on envisage la représentation de l'art dans la profondeur d'une synchronie, de son ancrage culturel et idéologique. La leçon de Hans Belting³⁵¹ est intéressante sur ce point, dans la mesure où elle met en place un cadre général de réflexion d'un point de vue historique et anthropologique dans toutes ses dimensions sociales et culturelles. Ses études comportent en particulier un aspect qui oppose dans la tradition occidentale un âge de l'image et ses usages culturels (*Bild und Kult*) à un âge de l'art (*Zeitalter der Kunst*) qui coïncide avec l'invention de la notion de chef-d'œuvre. La notion d'image (*Bild*) renvoie à deux plans différents selon l'historien. Celui de l'histoire d'une part et celui qui coïncide avec le contexte intellectuel de Winckelmann qui se préoccupe davantage d'esthétique. La conceptualisation de l'histoire de l'art qui en résulte est intéressante pour les catégories culturelles qu'elle bouscule et la série de décalages qui en résultent. Par exemple, Hans Belting³⁵² constate que ce sont les historiens de la culture qui parlent d'image et de représentation aujourd'hui, alors que la démarche des historiens de l'art se limite principalement à des problèmes d'historiographie classique comme l'identification des œuvres, leurs datations et la reconnaissance de leur style. Ce cadre théorique permet de déplacer l'actuel débat autour des fonctions esthétiques chez Winckelmann.

Encore faut-il voir dans quelle mesure on peut inscrire une partie de cette histoire de l'art dans un cadre culturel. Il faudra commencer par distinguer l'objet d'un culte chez Winckelmann, à savoir la beauté. La beauté affirmée de l'art perdu contribue simultanément à accroître la valeur esthétique de l'œuvre, inscrite dans une rhétorique classique, mais aussi jugée inséparable de ses fonctions culturelles, spirituelles et sociales. Il est certain qu'il est difficile de séparer le culte, l'esthétique et la beauté chez Winckelmann. La seule façon de relire Winckelmann aujourd'hui, c'est de voir plutôt comment ces différentes valeurs se réalisent pleinement. Si Élisabeth Décultot a analysé ce substrat anthropologique à l'amont de la définition de la beauté, il n'a pas été de son propos d'en évoquer les conséquences au niveau de la représentation de l'art grec. Comprendre la fonction esthétique de l'œuvre (la statue grecque en tant qu'elle représente l'essence de l'art) c'est l'inscrire dans une dimension essentielle qui est celle d'une

³⁵¹ Cf. Hans Belting, *Image et culte, Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, (*Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck, 1990), traduction française par Frank Müller, 1998. Mais aussi Hans Belting, Arthur Danto, J. Galar, M. Hansmann, N. MacGrégor, W. Spief, M. Waschek, *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?* Paris, Gallimard, 2000.

³⁵² Ce point est développé par l'auteur dans *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004.

signification historique dans son rôle culturel tant politique qu'idéologique à la croisée de multiples carrefours culturels. Nous reconnaissons dans la matière, la substance même de la contrepartie anthropologique pour une représentation de l'art grec et la culture grecque en général. Une méthode anthropologique va montrer qu'image idéale et matière anthropologique travaillent ensemble. Winckelmann aborde l'histoire de l'art en associant deux ordres antinomiques. D'un côté, on trouve un ordre de la représentation celui de l'imitation, de l'autre un ordre fait de matière. La sculpture chez Winckelmann peut s'avérer être un objet troublant, surgissant de son propre matériau, déplaçant ainsi la question exclusivement historique. Il faut tenter de comprendre comment Winckelmann déjoue les principales notions classiques et académiques pour fomenter une hétérogénéité qui impose de reconnaître la limite des modèles historiques généralement en usage pour parler de l'aspect artistique. À en juger par les possibilités techniques, Winckelmann ne s'intéresse pas tant à l'histoire, mais il encourage les recherches sur les matériaux. Ce lieu est en vérité le lieu de notre réflexion dans le cadre de la représentation de l'art grec. C'est du reste pourquoi nous retenons l'expression une représentation de l'art, non pour l'opposer au mot art, mais au contraire pour lui restituer toutes ses significations et tenir ensemble les trois termes mis en œuvre par Hans Belting, celui d'une époque historique (le XVIII^e siècle allemand), d'un type de représentation (imagination), et d'une fonction exclusive (l'appropriation).

Il y a en fait chez Winckelmann, de nombreux types de représentations renvoyant à des fonctions possibles, qui tiennent ensemble les images matérielles et un imaginaire fait d'images mentales poétiques et oniriques. Connaissances, cultures, imaginaire et fiction constituent la représentation. Aussi il faut prendre en considération la représentation reliée à l'anthropologie du XVIII^e siècle, ainsi que celle reliée au cadre spécifique fondé par la culture allemande (la théologie piétiste). À isoler ces domaines, on passe à côté de l'ensemble de la représentation et on prive l'histoire de l'art d'une compréhension élargie par une approche anthropologique. Qu'implique un tel constat aujourd'hui ? La réception de Winckelmann autant par son instrumentalisation que par ses absences pointe un fait, celui d'une histoire de l'art qui a été étudiée exclusivement en fonction des besoins de la discipline. C'est à l'évidence cette spécificité même qui assure à Winckelmann sa

représentation néoclassique. En suivant les pas de Belting³⁵³, nous ne pouvons qu'admettre que l'histoire de l'art étudie des supports de représentation des œuvres d'art, mais nous oublions souvent que l'histoire de l'art elle-même pratique la représentation. En construisant une histoire de l'art, elle représente l'art, elle lui donne une histoire douée de sens. Reste que l'on n'a pas toujours vu que ce faisant, on a saisi une histoire sous un seul de ces aspects, l'aspect classique et que celui-ci reste isolé parfois artificiellement en courant le risque de passer à côté de quelque chose d'important. L'histoire de l'art a tout naturellement pris en considération les caractères qui répondent aux questions qu'elle s'est posées. Or le plus souvent, celles-ci, au lieu de provenir d'une réflexion théorique propre à la *Geschichte* de Winckelmann ont été simplement reconduites par l'appareillage issu d'une tradition savante, antiquaire ou simplement académique. Sa réception fut ainsi divisée non pas conformément à ses articulations propres mais selon la ligne de partage tracée par une tradition historique et académique.

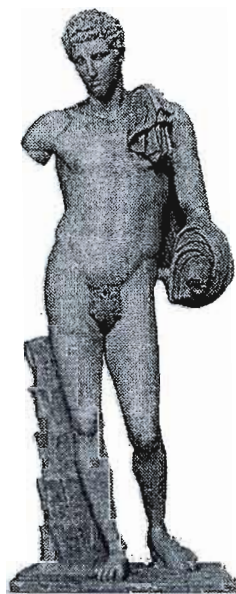


Fig. 25. *Antinoüs*, Marbre, Rome, musée du Vatican.

³⁵³ Hans Belting, « L'héritage de Vasari. L'histoire de l'art est-elle un processus ? », in *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, pp. 107-123.

4 UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DES ECRITS DE WINCKELMANN

Appliquer une approche anthropologique des écrits de Winckelmann, suppose de reconnaître deux choses. C'est tout d'abord admettre que l'anthropologie est présente comme objet historique dans le regard élargi que l'historien a posé sur la culture grecque et sur sa propre culture (Décultot). C'est aussi accepter que Winckelmann doit être dissocié du canon exclusivement néoclassique pour une hétérogénéité fondamentale de la représentation de l'art grec. Cette double acceptation va constituer les fondations anthropologiques de notre méthode. Ce lien qui a déterminé l'historiographie classique de Winckelmann et qui perpétue ce modèle encore aujourd'hui va donner la véritable nature à notre approche. Aussi une critique entre le classicisme et l'origine de l'histoire de l'art s'est avéré être un seuil théorique important. Les enjeux du classicisme ont consisté à importer un classicisme antique dans l'art du XVIII^e siècle afin de faire naître de cette greffe un art moderne sur des bases antiques. On a souligné combien les enjeux de la réception classique ont consisté en un programme artistique, politique et idéologique. L'histoire de l'art de Winckelmann aura formulé une conception pour une ambition affichée, celle de poser le geste fondateur et inaugural du classicisme. Cette invention d'un classicisme homogène, incarnation d'une essence de beauté, est celle des beaux-arts au XVIII^e siècle, celle du goût dont les postulats et les règles ont été reconduits par le néoclassicisme et une réception historique. Il faut prendre ces définitions au sérieux et plutôt que d'en séparer les niveaux,³⁵³ il faut tenter de les comprendre dans leurs passages historiques infiniment complexes. En choisissant une méthode anthropologique, qui met l'accent sur les continuités, on échappe au lieu commun qui consiste à constater une perfection.

Enfin, un troisième constat formé par l'absence d'études winckelmaniennes dans le cadre d'un renouvellement des méthodes de l'historiographie, du point de vue de notre analyse, va donner la mesure à notre sujet. En effet, nous considérons à la fois Winckelmann, l'écriture de l'histoire de l'art et sa réception historique. Avoir choisi d'inclure comme

³⁵³ En ce domaine, presque tout nous ramène à la théorie d'Alberti, « le patriarche de tout classicisme », Julius von Schlosser, *op. cit.*, p. 691. Une séparation qui est le propre de l'historiographie ; « n'est pas auréolée de la dimension systématique que Schlosser trouve chez Vasari qu'il qualifie d'artiste, de ce fait « il ne lui vient pas à l'idée d'édifier un système au sens de Winckelmann. », cf. Julius von Schlosser, *ibidem*, p. 333.

étape structurale nécessaire l'examen de cette absence réductrice va révéler une méthode anthropologique ne pouvant être réduite aux formes classiques de la réception. Essentiellement parce que Winckelmann semble représenter un véritable défi en résistant à toute classification exclusivement historique. Le dégager de concepts clé comme ceux de la beauté, de l'imitation proclamés chez Winckelmann comme les principes mêmes de l'art, situe un objectif principal, déplacer le projet historique dans une perspective culturelle. Du point de vue esthétique, Winckelmann fait coexister des contraires, le reconnaître permet de trouver des éléments déterminants pour des analyses actuelles. Si le cadre de réception reste posé autour du modèle idéaliste, l'essentiel s'est joué dans une dialectique qui commande la visée idéaliste de l'œuvre, et le particulier qui noue le classicisme de Winckelmann à une anthropologie. On arrive ainsi à un compromis où seront pris en considération les divers bassins de connaissances qui définissent l'objet, tels que l'attention portée au processus artistique, les aspects culturels reliés à l'art, l'étude de la nature humaine, mais aussi les aspects propres aux diverses réceptions historiques inscrites dans des traditions distinctes. Sur ce point, l'historien contemporain Hans Belting³⁵⁴ dans l'élargissement d'une certaine histoire de l'art vers une histoire de la culture sera une inspiration. Il s'agira de replacer la représentation de l'art grec chez Winckelmann, dans l'ensemble de l'imaginaire social dans ses enjeux de pouvoir et de mémoire, sans rien renier de l'apport spécifique de l'histoire de l'art classique à la connaissance des œuvres et des traditions artistiques. Aussi revenir sur les ancrages théoriques de Winckelmann avec une méthodologie de type anthropologie du visuel va constituer une approche pleinement contemporaine. Elle va nous permettre de revenir sur les ancrages théoriques de Winckelmann inhérents à l'appropriation de la représentation de l'art : la question de l'absence de l'objet qui ouvre sur celle du désir.

La conclusion de la *Geschichte* soulève un espace expérimental où communiquent des expériences historiques divergentes, dont celle cruciale de la représentation imaginaire de l'art grec. Elle occupe non seulement une place cardinale dans une réflexion historique, mais de surcroît elle nous donne l'occasion de questionner la part anthropologique de l'histoire. S'amorcent ainsi un partage, des ruptures et un jeu qui séparent l'enquête historique et la construction imaginaire. C'est pourquoi il faut revenir sur ce passage de la

³⁵⁴ En particulier les deux livres de l'auteur qui mettent au cœur du propos artistique la culture anthropologique. Id. *Pour une anthropologie de l'image*, *ibidem*, ainsi que, Id., *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998.

fin, un final elliptique qui ouvre sur un art énigmatique. L'épilogue ne résout rien, mais il témoigne du sempiternel fossé qui sépare l'expérience empirique de l'art de sa part imaginaire dans l'histoire de l'art. Ainsi cette conclusion désigne-t-elle conjointement le point d'aboutissement de l'histoire et celui de la disparition de l'art. Il reste à préciser qu'à partir de ce seuil théorique, se met en place une véritable position critique de l'historiographie classique. C'est l'indicible qui marque la limite de toute représentation possible et ce sont les deux notions, celle de l'histoire et celle de l'art qui désignent les limites du classicisme, et entraînent les prémisses et les conditions pour une réflexion anthropologique. D'un côté Winckelmann historicise l'idéal, de l'autre il se place aux antipodes d'un idéalisme rationnel en usant des problématiques issues de la catégorie de l'imaginaire. On peut simplement revenir sur ce passage où Winckelmann formulera cette construction de la pensée historique : « l'histoire de l'art en dépasse déjà les limites, et bien qu'en examinant le déclin et la mort de cet art, je sois presque dans l'état d'esprit de celui qui, décrivant l'histoire de sa patrie, serait tenu d'en aborder la destruction qu'il a lui-même vécue³⁵⁵. » Contre tous les modèles qu'utilise ordinairement l'histoire de l'art, notamment celui du genre inaugural d'une discipline historique et classique, le déploiement d'une dimension fictionnelle est ici manifeste. Passage exemplaire qui ne peut être nié dans son extrême complexité et qui transcende le simple fait d'être le point d'aboutissement de l'histoire de l'art. Si l'art doit être perfection, il ne peut être que fiction ou inachèvement. Voilà qui situe l'épisode emblématique de « la poursuite des fantômes³⁵⁶. » La leçon qui se dégage d'un point de vue théorique est évidemment la mise en crise du modèle conceptuel traditionnel. Mais au-delà de ces spécificités terminologiques, l'art pensé par Winckelmann met en place une complexité à l'œuvre, une affaire de fantômes, bref une chose pensable seulement en termes de représentations imaginaires. Passage admirable qui marque un coup d'arrêt problématique, dont on a trop souvent retenu l'aspect qui éradique toute position sérieuse, au profit d'une pulsion mortifère. L'interprétation de Didi-Huberman³⁵⁷ attribue à Winckelmann une volonté de faire de son objet un seuil de souffrance en négligeant une dialectique essentielle. Dès l'origine, l'herméneutique visée par l'interprétation de Winckelmann, sert à comprendre le sens des traces de l'art grec disparu. Cela vaut non seulement pour l'herméneutique

³⁵⁵ Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, op. cit., p. 611.

³⁵⁶ Nous faisons référence à la conclusion de la *Geschichte* qui sera longuement commentée dans le cadre de cette partie, mais aussi cette expression sera reconsidérée par Georges Didi-Huberman dans le premier chapitre de *L'image survivante*, *ibidem*.

³⁵⁷ *Ibidem*.

traditionnelle³⁵⁸, mais aussi pour l'époque moderne où recherches antiques et histoire se rejoignent³⁵⁹. Par conséquent, nous pourrions dire que tous les grands moments de l'histoire de l'herméneutique correspondent aux époques où une culture devenue étrangère au passé qui la constitue est inscrite dans un processus de réappropriation. Il n'en va pas autrement du récit de Winckelmann. Tenter de se réapproprier ce qui appartient au passé, c'est chercher à saisir et à retenir ce qui se dérobe. L'herméneutique qui se formule ici, cherche à saisir ce qui ne se donne qu'en se retirant. Cette herméneutique winckelmannienne interroge ainsi l'étoffe de la disparition de l'art grec, en suspendant la continuité du temps historique présent. Ou pour le reprendre en des termes plus modernes, comment, « maintenir la différence de principe entre l'image de l'absent comme irréalité, et l'image de l'absent comme antérieure³⁶⁰ ? »

Pratiquer une anthropologie du visuel dans ce cadre, ce n'est pas parler d'une idéologie de la pratique anthropologique de l'historien, mais se situer d'un point de vue méthodologique dans un espace qui se situe sur les marges du discours traditionnel. Le meilleur exemple reste celui du paradigme de l'imitation qui montre bien toute l'ambiguïté du sujet. L'imitation devient le pivot d'une anthropologie. À vrai dire l'étude des rapports entre ces deux axes, l'imitation et l'appropriation, ne peut s'établir que de manière critique dans la mesure où l'appropriation en termes définitionnels joue sur deux registres. Elle n'est pas réductible à un instinct prédateur, mais à un rapport à l'altérité qu'elle dissout et résout suivant une logique anthropologique de l'imitation. De plus, l'imitation, en autant qu'elle désigne un certain travail d'érudition historique, mérite d'être interrogée sous des angles différents. Déplacer la grille de lecture de l'imitation appliquée à la représentation de l'art, c'est abandonner les cadres d'une rhétorique classique d'imiter *ad nauseam* les Anciens ou de copier la statuaire grecque. Le même modèle relié à une anthropologie du visuel donne un outil qui dépasse l'actuel débat, et comprend un esprit nouveau non moins évident, entre le terme art et son équation constamment reproduite avec la notion de beauté. Si l'art par excellence de la période classique fut la copie des

³⁵⁸ Nous soulignons, avec les textes, avoir affaire à une parole qui s'est tue, si on reprend les propos de Platon dans le *Phèdre*.

³⁵⁹ Il reste ce point relevé par Arnaldo Momigliano que l'histoire moderne avec Gibbon réunira recherches antiques et histoire. Cf. Id. « L'histoire ancienne et l'Antiquaire », in *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 244-293.

³⁶⁰ Nous reprenons les mots de Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 306. Mais aussi on peut se référer au texte d'Adriana Zangara, « Mettre en images le passé : l'ambiguïté et l'efficacité de l'*enargeia* dans le récit historique », in *Métis*, 2, 2004, pp. 251-272.

formes anciennes, l'art n'en est pas moins mort, affirme Winckelmann. La seule certitude qui reste est la mise en place d'une dialectique singulière. Elle naît dans l'intimité de la conscience de l'histoire ouverte par l'horizon du deuil et celui du désir. Cette dialectique paraît s'imposer à partir du lieu de l'absence. Elle manifeste de façon exemplaire la signification d'une double appropriation de l'art et de la culture des Grecs qui se cache sans se présenter ou qui se présente en se cachant dans la construction de la représentation de l'art. Les limites conceptuelles d'une telle affirmation sont les contours de l'horizon de l'art grec qui présente sa transcendance même sous les traits de l'éloignement ou encore à travers le voilement de brouillards qui montrent en cachant, ou cachent ce qu'ils dévoilent³⁶¹. Elle va nous permettre de repérer la fonction essentielle de la représentation de l'art grec, qui est de produire un effet de présence, de se substituer à l'absence, de produire une image fétiche de l'objet perdu. Le désir de l'historien dans le contexte de la représentation de l'art, ouvre sur une double appropriation, celle du corps du jeune éphèbe grec, mais aussi celle de la culture de l'Autre.

4. I L'ABSENCE DE L'OBJET

Winckelmann avait une conscience aiguë de la fin de l'art et de sa perte. Cette conscience de la perte a transformé l'historien en homme de la dette à l'égard de l'art. Nul mieux que lui n'a exprimé cette conception de l'histoire à partir de l'intensité de l'absence de l'art. Dans l'acception antique du terme, l'absence ne peut être conçue indépendamment d'une présence, ces deux termes étant strictement corrélatifs. Autrement dit, que peut signifier l'idée d'une absence de l'objet artistique, d'une fin de l'art et simultanément celle d'une origine de l'histoire ? Pour clarifier cette question il peut être utile de relire la conclusion de Winckelmann et introduire un déplacement anthropologique pour distinguer les différentes opérations historiographiques qui sont en jeu à partir de l'expression « la mort de cet art³⁶². » Le processus de l'histoire de l'art semble s'éclairer de lui-même à partir de ce passage qui peut fonctionner comme un véritable seuil théorique.

³⁶¹ On se réfère aux propos de Winckelmann dans la fameuse conclusion de l'histoire de l'art. Voir en particulier sur la métaphore du brouillard, Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, tome I, Paris, José Corti, 1988.

³⁶² Du point de vue philosophique, l'expression de la fin de l'art reste associée à la philosophie esthétique de Hegel. L'histoire de Hegel, nous précisons, incarne le travail de l'Esprit dans chaque forme qui s'épuise et meurt de révéler sa propre vérité. Cf. Hegel, *La phénoménologie de l'Esprit* (1807), trad. J. Hyppolite, Aubier-Montaigne, Paris, 1941, I, p. 27 et II, p. 311. Hegel a ainsi situé la vérité de l'œuvre d'art : « Les statues sont

Ainsi l'amante restée sur le rivage suit, les yeux baignés de larmes et sans espoir de le revoir, son amant qui prend la mer, et croit en voir l'image dans la voile déjà lointaine. Nous n'avons plus, comme l'amante, qu'une sorte d'ombre de l'objet de nos désirs ; mais cette silhouette nous fait d'autant plus regretter l'objet perdu, et nous examinons les copies avec bien plus d'attention que nous ne le ferions si nous avions la jouissance des originaux. Nous sommes bien souvent dans le cas de ceux qui, voulant connaître les spectres croient les voir où il n'y en a pas : le nom de l'Antiquité est devenu un préjugé ; mais même ce préjugé n'est pas sans utilité. Que l'on se propose de trouver beaucoup, et l'on cherchera beaucoup pour apercevoir quelque chose. Si les Anciens avaient été plus pauvres, ils auraient mieux écrit sur l'art ; nous sommes, par comparaison, comme des héritiers mal lotis ; mais nous retournons chaque pierre et, par les conclusions que nous tirons de nombreuses pierres isolées, nous parvenons au moins à une certitude hypothétique, qui peut être plus instructive que les récits légués par les Anciens, car ces récits, à l'exception de quelques vues pénétrantes, sont purement historiques. On ne doit pas avoir honte de chercher la vérité, sa propre réputation dût-elle en souffrir, et les erreurs de quelques-uns sont nécessaires pour que beaucoup trouvent le bon chemin³⁶³.

Si nous reprenons la dernière phrase de Winckelmann, à l'origine de l'écriture de l'histoire de l'art moderne, se substitue le doute³⁶⁴. Qui veut plonger dans la culture des anciens Grecs doit saisir non seulement l'ampleur des pertes, mais aussi toute la distance qui le sépare des œuvres originales connues. Un tel passage pourrait susciter d'amples commentaires philologiques et théoriques. Pourtant formulé en des termes d'historiographie, l'aveu de Winckelmann a valeur de modèle. L'historien « voulant connaître les spectres croit les voir où il n'y en a pas. » Le propre de ce que nous appelons les intuitions théoriques en général, ne se situe-t-il pas sur les marges des grands textes³⁶⁵ ? Sur ce point, la mort de l'art est à la lisière de l'armature de l'histoire, jouant précisément cette disjonction théorique entre ce qui peut se voir, l'œil comme instrument de connaissance et ce qui reste de l'ordre du savoir.

maintenant des cadavres dont l'âme animatrice s'est enfuie, les hymnes sont des mots que la foi a quittés. [...] Ainsi le destin nous livre [...] seulement le souvenir voilé ou la récollection intérieure de cette effectivité. » Ce débat, d'ordre philosophique a été largement commenté par Georges Didi-Huberman dans « L'Histoire de l'art dans les limites de sa simple pratique », in *Devant l'image. op. cit.*, pp. 51-61. Autres assurément ont été les choix historiographiques de Winckelmann. Reste que l'opération hégélienne de la fin de l'art s'inscrit assurément dans la continuité du récit de Winckelmann, et nous permet de considérer à bon droit le cadre philosophique qui forme les limites de cette notion de la mort de l'art. C'est Georges Didi-Huberman qui évoque ce motif de la fin de l'art, dans sa portée la plus immédiate, directement lisible dans le développement téléologique de l'histoire de l'art. Une histoire qui porte la vie dans sa mort et se maintient dans la mort même, tel est le « prodigieux travail de l'histoire » souligne Didi-Huberman qui est à comprendre dans sa première acception comme une fin de l'art qui rend les grands récits possibles, dans la mesure où la perte de l'objet serait la condition de sa théorisation.

³⁶³ J.-J. Winckelmann, *ibidem*, p. 611.

³⁶⁴ Le scepticisme est le propre de l'académisme du XVIII^e siècle. Voir sur l'histoire du scepticisme, le livre de Richard Popkin, *Histoire du scepticisme d'Érasme à Spinoza*, trad. fr. de Ch. Hivet, Paris, PUF, 1995.

³⁶⁵ C'est Jacques Derrida qui cite cette intuition sous le travail de Parergon, *La vérité en peinture*, p. 19, ou encore le cadre textuel de Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, Paris, 1987.

D'un point de vue historique, on comprend que le statut de cette absence de l'objet est primordial dans la mesure où sa perspective théorique opère un déplacement épistémologique. Winckelmann transpose dans ce passage, une figure de l'invisibilité dans le visible pour reprendre une expression de Michel Foucault³⁶⁶. Ce moment ne peut se concevoir sans une tentative de faire revivre ce qui est mort. Après la verticalité de la conscience de la perte définitive, naît le récit. Viennent le rassemblement, la conservation, le substitut même, si l'objet est définitivement perdu. L'absence de l'art laisse un espace qui semble contenir les traces de tous les effacements. Cet espace transmet aussi des devoirs à l'historien. Dans le cadre de ce nouvel échange, plusieurs opérations se créent et bouleversent une épistémologie traditionnelle. Le texte de Winckelmann et la représentation de l'absence qu'il met en place ne sont plus considérés comme des documents ordinaires, mais comme les éléments actifs d'un rapport à la perte. Il élabore une méthode qui déterritorialise l'histoire et produit du sens. Nous cherchons à mettre en mouvement la représentation, à chercher à en saisir la force du mouvement qu'elle contient. Mais aussi se repose la question, celle qui participe de cette forme d'évidence³⁶⁷, celle de l'absence qui libère une herméneutique, autrement dit celle qui interroge l'histoire.

Ces remarques ne visent nullement à soutenir que tout se joue dans la conclusion de la *Geschichte* mais pointent des ruptures qui séparent l'enquête historique et la construction imaginaire. Ce sera finalement Winckelmann qui formulera cette construction de la pensée historique : « l'histoire de l'art en dépasse déjà les limites, et bien qu'en examinant le déclin et la mort de cet art, je sois presque dans l'état d'esprit de celui qui, décrivant l'histoire de sa patrie, serait tenu d'en aborder la destruction qu'il a lui-même vécue³⁶⁸. » Passage admirable qui marque un coup d'arrêt problématique. Visiteur des morts et des archives, il a écrit : « Nous sommes bien souvent dans le cas de ceux qui, voulant connaître les spectres croient les voir où il n'y en a pas³⁶⁹. » Aussi ce n'est plus le visible que l'on regarde mais le lieu de l'absence qui forme l'horizon du spectral et fait éclater le

³⁶⁶ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, 1988, p. 9.

³⁶⁷ Pour Aristote, c'est la vue qui est le sens de l'évidence. *L'enargeia* est là pour garantir que l'objet est tel qu'il apparaît. » C'est cette évidence que Cicéron traduit également par le terme *evidentia* dans le *Lucullus*, 17. On peut se référer à Barbara Cassin, « Procédures sophistiques pour construire l'évidence », in *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 19.

³⁶⁸ Voir note p. 356.

³⁶⁹ Voir note p. 364.

champ sémantique de l'histoire de l'art esthétisante ou de l'historicisation de l'art³⁷¹. Le spectral ici, c'est l'espace tiers connotant les bifurcations étouffées par l'histoire classique. La tentative de Winckelmann relève de ce que l'on pourrait nommer un corps de doctrine classique qui répugne à concevoir son objet sous la forme logique. En témoigne également, la métaphore aristotélicienne relative à la contemplation des êtres divins qui ne sauraient être entrevus par leurs amants³⁷². Pour Aristote, c'est la vue qui est liée à la vision au sens de l'évidence et du vrai. Un exemple particulièrement frappant reste la métaphore de cette quête, celle du regard de l'historien qui plonge dans le lointain, ce regard perdu que l'auteur jette vers le navire, métaphore de l'art antique disparaissant à jamais au-delà de l'horizon. L'art « qui apparaît sur la voile déjà lointaine, » a son mode de visibilité qui suppose sa disparition. Cet espace va nous permettre de transmettre le passé dans ce qu'il a encore à dire. Le visible n'est pas immédiatement visible et l'histoire est l'écriture nécessaire, exaltante, exténuante de cette initiale vision quasiment octroyée qu'il va falloir organiser selon un régime de visibilité. De la visibilité retrouvée, celle du spectral, à une invisibilité traduite et transmise propre à une phénoménologie, tel est le constat du déplacement épistémologique de l'histoire de Winckelmann qui semble contenir la trace de tous les effacements.

Si on réfléchit à cette image « qui apparaît sur la voile déjà lointaine », à son mode de visibilité que suppose sa disparition, quoi d'étonnant à convoquer Platon autour de l'ambivalence qui pèse au fond sur toute représentation, celle de son ombre. De cette ombre qui apparaît encore, écrit Winckelmann, « nous examinons les copies avec bien plus d'attention que nous ne le ferions si nous avions la jouissance des originaux³⁷³. » Ce qui se rejoue ici, ce sont les ombres de la caverne de Platon. En se servant des arguments analogues à ceux de Platon autour de la création de l'image et de son discrédit par l'apparence trompeuse, Winckelmann tire des conséquences tout à fait opposées. Bien que cette remarque se réfère à la sculpture antique, elle soulève en revanche une question qui concerne une lente descente vers l'imitation qui comporte à la fois quelque chose de fatal

³⁷¹ Voir Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991, note 6 pp. 8-9. Anticipant sur Pétrarque, Lucien considère Homère comme le meilleur des peintres, même en présence d'Euphranor et d'Apelle. » Il suggère au peintre désireux d'ajouter de la couleur à la statue de la féminité idéale qu'il est en train d'imaginer de se rappeler la description qu'Homère donne des cuisses de Ménélas, d'ivoire teinté de rouge, et ses épithètes, qui concourent à produire des images visuelles dans l'œil de l'esprit.

³⁷² Cf. Aristote, *Des Parties des animaux*, I, 5, 644, b 29.

³⁷³ Winckelmann, *ibidem*.

et de délicat. Dans le cadre de la sculpture grecque, l'imitation est un chemin qui mène vers une incarnation imitative. Une finition très longue dans le temps qui peu à peu rejoint le corps vivant. Mais ce corps en route est celui du corps d'un mort comme l'atteste l'inscription qui l'accompagne. C'est Jean-Pierre Vernant qui a analysé toute cette stratification archaïque et superstitieuse entre la pierre et la mort³⁷⁴. À partir de la figure du *kolossos*, il montre comment l'image du mort prend deux directions : la première, évanescence et inconsistante, est celle de la *psuché* qui fixe le fantôme semblable à une ombre insaisissable qui volette, l'autre violemment inerte et pétrifiée est celle du *kolossos*. La pierre s'inscrit ainsi dès l'origine dans un régime de la présence suspendue et dans un cadre où le signe plastique n'est pas séparable du rite³⁷⁵. »

Phénoménologiquement parlant, l'absence interprétée par Winckelmann en termes de représentation fantomale, définit un régime historique. C'est ainsi que le brouillard décrit par Winckelmann, participe de l'épistémologie qui restructure le visible et devient emblématique du dispositif historique. Le regard de l'historien peut ainsi être rapproché du lointain « auratique » invoqué par Walter Benjamin³⁷⁶, mais aussi être interprété comme cette spatialité nocturne dont parle Merleau-Ponty et qui constitue une position historique : « Dans le crépuscule, dans l'obscurité, dans le brouillard, [...] je ne sais plus où je suis, je ne peux plus déterminer ma position dans un ensemble panoramique [...] ; nous avons perdu notre chemin ; nous nous sentons perdus ... [...] nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables³⁷⁷ [...] ». » Ce qui se passe tout simplement lorsque l'atmosphère prend corps, ce qui se passe dans le brouillard, dans le crépuscule, dans l'ombre des choses, c'est-à-dire lorsque le lieu devient grisaille, ce qui se constitue là n'est rien d'autre que l'espace d'une dimension imaginaire qui s'offre à l'historien. Winckelmann est dérobé au monde objectif de l'art, mais aussi à lui-même. Faire l'expérience phénoménologique de la nuit où tous les objets perdent leur stabilité visible, c'est là que se révèle leur fragilité essentielle, c'est-à-dire pour parler comme Merleau-Ponty, leur vocation à se perdre pour nous, alors qu'ils sont les plus proches.

³⁷⁴ Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *kolossos* », in *Mythe et pensée II*, Paris, Maspero, 1965, pp. 65-78.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 77.

³⁷⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, *ibidem*.

³⁷⁷ Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 328. Pour Merleau-Ponty, la visibilité qui se dégage est celle d'un monde, de la visibilité du monde d'avant la connaissance, d'une connaissance sensible.

On ne peut manquer d'être frappé par la présence de ces propositions contemporaines autour du vide, de l'absence, de l'attraction ou de la disparition qui font singulièrement écho aux propositions théoriques de Winckelmann. On comprend mieux comment cette histoire de l'art se présente tel un pont qui se jette dans tous les sens entre l'art et sa perte, entre une disparition et une réapparition. Devant la disparition, la représentation crée l'illusion de la présence muette et propose une exégèse. À côté d'une perspective historique traditionnelle, il y a lieu de faire place à un processus subjectif entièrement tendu vers le fictionnel. Mais pour être validée, cette autopsie de l'historien doit être travaillée par une série d'interrogations que l'on va être amené à devoir se poser : qu'est ce que l'historien a regardé pour donner consistance à son objet, qu'est-ce qu'il a pu voir ou n'a pas voulu voir³⁷⁸ ? En posant le souvenir devant l'oubli, il accepte l'éloignement et l'absence, mais du même coup, il invente un lieu. Cette version quasi phénoménologique de l'histoire de l'art renvoie avec une évidence octroyée à l'anecdote décrivant les Anciens enchaînant les statues de Dédale³⁷⁹, de peur qu'elles ne s'en aillent. Ce constat transmet évidemment l'apparence de l'image et ses relations avec son modèle. Reproduire l'idée de l'art grec, c'est s'astreindre à renoncer à sa réalité pour n'imaginer que l'apparence. À vouloir rendre ce que l'on voit, on reproduit forcément une image imaginée. Dans des termes métaphoriques, Winckelmann met en scène la poursuite impossible de la vérité de l'art, dont la disparition contraint à ne saisir que son illusion. Tel fut le choix de Winckelmann, le rejet de la synthèse rationnelle pour garder l'insistance de la disparition. Une métaphore qui participe aussi tout à fait du romantisme du siècle. La *Geschichte* s'achève là dans toute la complexité d'une poésie mystérieuse. L'interpréter par le classicisme serait la priver de ce lieu, le vide, c'est-à-dire très exactement ce qui fonde des processus d'invisibilité et d'absence autour de la sculpture. Or ce vide est un espace des possibles. Il y a là une respiration, une herméneutique que

³⁷⁸ Ce problème de la vision est crucial chez Winckelmann et qui va irriguer toute la *Kunstwissenschaft* est abordé dans plusieurs articles de la *Part de l'œil*, N. 15-16, *Problèmes de la Kunstwissenschaft*, Bruxelles, Éd. par Holger Schmid, 1999. Voir Holger Schmid, « Reconquérir Athènes à partir d'Alexandrie ? Winckelmann entre Platon et Homère », *op. cit.*, pp. 89-101. Tonio Hölscher, « Le risque du classique. À propos de l'Antiquité grecque », *ibidem*, pp. 63-87.

³⁷⁹ Voir le livre consacré à Dédale, Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1975, 2000. Elle y analyse la contradiction qui traverse la figure légendaire du père de la sculpture. D'un côté il reste le sculpteur des statues-idoles (même si l'auteur renâcle sur l'emploi du mot idole en histoire de l'art aujourd'hui), de l'autre il serait celui qui a su donner la vie aux statues en leur insufflant le mouvement. Dédale est reconnu comme le fondateur de la sculpture, mais un fondateur dont la paternité est ambiguë. Reconnu pour des œuvres statiques, mais aussi pour celles par lesquelles s'enclenche l'hypothèse d'une mobilité de la sculpture. Toute l'histoire de la statuaire archaïque est celle du passage d'une mobilité fictive à une mobilité incarnée par la vie et se reconnaissant dans les plis et la souplesse des gestes.

nous flairons comme un étrange monde qui se forme et se déforme selon les événements du temps. En établissant une double alliance entre la sculpture, la définition de l'art et le statut de l'antique, l'absence de l'objet et l'épistémologie de l'histoire, la conclusion de Winckelmann inaugure une histoire qui, à travers ses transformations, va se poursuivre jusqu'à l'aube du XX^e siècle.

« Les *monstra*, c'est-à-dire les choses non certaines, tels des fantômes. »
Vitruve

4.1.1 UNE REPRÉSENTATION IMAGINAIRE DE L'ART GREC

Ce que nous appelons l'histoire de l'art est un récit qui historicise l'art. Reste que ce récit commence avec ce battement entre le vrai et le fictif, le visible et l'invisible. C'est l'imaginaire qui met en place la représentation de l'art. Une définition ne nous semble pas superflue au seuil de ce paragraphe, tant le rapprochement des mots imaginaire, imagination, représentation, et parfois l'emploi de l'un pour l'autre risque d'introduire de la confusion. Par l'usage de la notion d'imaginaire, nous désignons une réalité, la représentation immatérielle d'une chose qui consiste en récits mythiques, en fictions partagées par une culture. Toute culture secrète un imaginaire et des rêves collectifs faits d'images intérieures et extérieures et nourris d'images extérieures. Le concept d'imaginaire chevauche en partie la notion de représentation qui désigne ce qui se met en place avec la pensée de Winckelmann³⁸⁰. L'imaginaire fait appel à une construction diffuse, passionnée et intime. On pourrait dire qu'il n'est pas nécessaire de voir l'art grec pour l'imaginer. Qu'il soit nommé, et aussitôt notre esprit lui donnera une forme et une mémoire. L'imaginaire est la chair de l'histoire idéale. De la représentation imaginaire surgit le problème de l'histoire et de la fiction, et non l'inverse. Impossible, souligne l'historien Krzysztof Pomian, de reconstruire la dimension visible du passé et sa dimension vécue, sans faire appel à la fiction³⁸¹. Cela est doublement vrai en raison de la nature de l'art grec à l'époque de Winckelmann, qui est un objet par sa forme fragmentaire et lacunaire, qui se dérobe à une simple observation historique, c'est-à-dire

³⁸⁰ Nous citons Novalis : « La claire intelligence avec, pour soeur jumelle, l'imagination chaleureuse, voilà le vrai confort et le réconfort salutaire de l'âme. » Novalis, « Fragments des deux dernières années », in *O. C.*, tome II, n° 33, p. 375. « Klarer Verstand mit wahrer Fantasie verschwistert ist die ächte, Gesundheitsbringende Seelenkost », in Novalis, *Schriften*, B. III, N. 35, p. 560.

³⁸¹ Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 62-63.

une histoire de l'art traditionnelle qui découvre, restaure, sauve et attribue. Le regard de Winckelmann pivote sur lui-même pour reconstruire à partir des fragments décontextualisés un état originel. Aussi l'historien demande compte à la disparition de l'art de figurer le drame de l'histoire et d'en marquer les étapes. Le rôle de ce lieu improbable, le spectral, constitue l'une des meilleures entrées possibles, dans ce qui serait la part de l'imagination, fiction dans le procédé historique. Le spectral dramatise l'espace de l'œuvre, mais aussi oriente une méthode³⁸².

Commençons par une mise en perspective à partir de ces multiples constructions. Un détour par l'étymologie nous rappelle notamment la place de la fiction, l'importance de l'invention dans la pratique historique de l'auteur. Il va importer de se débarrasser d'oppositions simplistes. Généralement le terme de fiction est utilisé comme un synonyme d'imaginaire par opposition au réel ou comme un synonyme de faux par opposition au vrai³⁸³. Or la fiction prise dans son sens étymologique nous place dans l'entre-deux d'une ambivalence entre une production et une tromperie. Le mot latin *fingere* signifie imaginer, au sens figuré, au sens propre le mot signifie modeler, façonner. Là se rencontre ce que l'histoire crée et ce que le récit dissimule. Tout le récit de Winckelmann et sa recherche historique sont fondés sur cette articulation entre l'histoire et la fiction.

Sur un plan historique, dans le cadre du rationalisme des Lumières nous devons nous demander avant tout sur quoi se fonde la connaissance historique. On peut rappeler que c'est la raison qui permet de connaître le sentiment général de la méthode historique. Rêve et réalité restent deux entités opposées. Il s'agit de dépasser le dualisme stérile, voire destructeur, que l'*Aufklärung* avait instauré entre l'entendement intuitif et l'entendement spéculatif. Dans un second temps, dans l'élaboration de la manière d'écrire l'histoire au XVIII^e siècle, les antiquaires ont posé des problèmes essentiels, dont celui des sources.

³⁸² Par imagination, nous entendons aussi une réalité psychologique dans le cadre de la proposition d'une psychologie phénoménologique de l'imagination sartrienne. L'imagination, selon lui, s'empare de la réalité extérieure pour la déréaliser. Cette description empirique situe le propos de Heyne qui écrit que Winckelmann le premier « commença à ne plus expliquer mais à deviner. » Id, « Éloge de Winckelmann » in *Winckelmann, lettres familières*, Yvedon, 1784, 2 vol., tome I, p. 20. Sigmund Freud, à l'inverse, situe le principe du rêve dans l'inconscient et le refoulement du désir. Ce sont les rêves de l'historien qui seraient à l'origine de la puissance de déréalisation de l'imagination. Je me permets de renvoyer sur ce point à P. Kaufmann, « Imaginaire et imagination », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1992, XI, pp. 936-943.

³⁸³ Sur cette conception de la fiction, on peut se référer entre autres aux travaux de ces deux grands questionneurs d'histoire : François Hartog, notamment *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003, et Arnaldo Momigliano, *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983. Mais aussi l'essai de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

Toute la méthode historique de Winckelmann est basée sur la distinction entre les sources directes (vestiges matériels) et les sources indirectes (interprétations et jugements historiques³⁸⁴). De surcroît, il importe de garder en mémoire un point précis concernant les sources, non pas tant sur le discrédit du cadre des recherches sur l'Antiquité qui a pris place au fil du temps autour de la lacune des sources, que la durable survivance de la part fictionnelle générée par les études antiquaires en général. Tout en désirant réanimer un regard sur des origines lointaines, l'histoire de Winckelmann accentue la distance qui nous sépare d'elles. Cette restauration ne signifie non pas retrouver à l'identique mais réélaborer, troubler, et en montrer la construction. Winckelmann était très au fait des études historiques de son temps, mais devant l'impossibilité de restaurer le passé, il a rendu compte de cette impossibilité de la reconstitution d'une vérité historique basée exclusivement sur l'aspect visible sensible et matériel³⁸⁵. Aussi, propose-t-il la part fictionnelle, « le rêve » au-delà de l'histoire des antiquaires et de l'archéologie. Imitée par les artistes, réinvestie par l'art, l'Antiquité devient une époque imaginaire féconde, une utopie qui ne se situe pas dans le futur, mais bien dans le passé sur lequel se pose le regard de l'historien projeté en arrière. L'histoire de l'art serait donc née de ce lieu paradoxal, un retour à l'antique, à la fois lieu de contact, de fabrication, de création, lieu de feindre mais aussi lieu d'invention et de distance. Il y a bien un système dogmatique chez Winckelmann, mais c'est un système qui se construit à partir d'une dimension intime. Un système qui à l'image du rêve, désenfouit un passé lointain. Ce désenfouissement se situe non pas dans un espace géographique précis, mais bien dans le procédé historique et artistique de l'historien qu'il ne s'agit pas d'interpréter à l'aune d'une théorie extravagante. La dynamique de l'enfouissement pose le problème en termes freudiens : que ce soit la censure du présent dans le culte d'une enfance à jamais perdue, la science de la conservation, ou le dévoilement, l'ensemble renvoie à la future organisation de l'inconscient freudien.

À l'horizon du propos historique, il faut insister sur la question des sources chez Winckelmann, qui armé de traits de numismatique et d'iconographie, tous d'une validité

³⁸⁴ Cf. Arnaldo Momigliano, *ibidem*.

³⁸⁵ On peut consulter Jean Clair, « Cronos et Mnemosyne », in *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, pp. 27-52. Dans ce chapitre, l'auteur place Marx et Hegel à l'école néoclassique de Winckelmann qu'il qualifie d'esthétique de pouvoir. Selon Jean Clair, Marx, au même titre que Winckelmann applique au destin des sociétés une définition de la loi de leur évolution. Freud, s'appliquant au fatum des individus, cherche à élucider ce qui les gouverne indépendamment de leur volonté qui sourdement fait toujours retour.

plus ou moins aléatoire, lui ont permis de se risquer dans la reconstitution de l'Antiquité avec une confiance relative. Enfin, il suffirait de rappeler la découverte de l'Italie préromaine pour comprendre que Winckelmann pouvait fonder une connaissance nouvelle du passé. À ce titre, on bénéficie d'une raisonnable certitude sur la part fictionnelle de l'historique de son récit. On ne peut que faire ce constat avec l'historien Krzysztof Pomian, que le passé tel qu'il se donne à Winckelmann par l'intermédiaire des vestiges de l'art est « fragmentaire, lacunaire et décontextualisé³⁸⁶. » Fragmentaire parce que l'Antiquité pour Winckelmann est un ensemble de statues mutilées. Lacunaire, parce que ces fragments, même reconstitués ne permettent jamais de dissocier l'antique des restaurations, ni de reconstituer la totalité dont ils faisaient partie³⁸⁷. Décontextualisé parce qu'il se trouve dans un environnement différent de celui qui fut le sien à l'origine. Ce dernier point est d'autant plus juste concernant Winckelmann, que le passé de l'art grec est un espace et un temps lointains. Sa reconstitution ne saurait se faire sans un apport de l'imagination, seule capable de combler les lacunes des vestiges restants. Autant dire que l'histoire porte toujours en son creux, une part de fiction qui ne se laisse jamais complètement éliminer. À ce titre, il est juste de rappeler que toute source historique renvoie à des référents invisibles. Voilà ce qui permet d'amorcer la question de la narration historique de Winckelmann qui ouvre sur la seule voie qu'il soit possible d'emprunter, soit celle de l'imaginaire qui légitimise l'idée même de l'histoire. Cette voie se donne à nous, on est pris par ce lieu, et l'on devient acteur du protocole imaginaire qui se met en place dans la mesure où nous avons affaire à des objets non pas reconstruits à partir de sources comme le souligne Krzysztof Pomian, « mais à des fictions projetées dans l'histoire par l'imagination³⁸⁸ » Déplaçons légèrement ce postulat et posons la question suivante : comment le visible de ce qui reste visible est-il structuré ? L'invisible étant par définition ce qui échappe à la vue, Winckelmann a-t-il décrit ce qu'il a vu ou vu ce qu'il voulait décrire ?

Ces fictions assurées de la sorte et propres à la représentation de l'art chez Winckelmann sont d'abord une construction esthétique qui vient percuter le débat sur les études

³⁸⁶ Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 63. Voir également Michel De Certeau, « la fiction de l'histoire », in *L'écriture de l'histoire*, op. cit., pp. 312-327.

³⁸⁷ André Tibal, *Inventaire des Manuscrits de Winckelmann déposés à la bibliothèque nationale*, Paris, Hachette, 1911, « Winckelmann nouvellement arrivé, inventorie les richesses de Rome et s'attache en particulier à démêler dans les statues et monuments restaurés ce qui est antique et ce qui est moderne. » Volume LXII, op. cit., p. 123.

³⁸⁸ Krzysztof Pomian, *ibidem*, p. 74.

classiques, et oblige à admettre que là se trouvent les racines d'une pensée productrice de mythes³⁸⁸. Or le mythe est une fiction au sens actif de façonnement, ou pour reprendre les termes de Platon, au sens de la plastique. Le discours devient fiction dont le modèle est de proposer un modèle d'imitation qui participe du rapport de la perte et devient un rapport inscrit dans un biface identitaire constitué de créativité imaginative et d'une nécessaire institutionnalisation, celle d'une théorie esthétique³⁸⁹. Mais au-delà d'une théorie esthétique, ce rapport à la perte s'avère une véritable position à la base d'une narration ancrée dans un fétichisme originel, littéraire, ou religieux qu'elle doit véhiculer. Ce que l'on évoque s'applique en effet aussi bien aux deux sens du mot fiction : celui d'une fabrication, mais aussi celui d'une simulation. En tous cas si ces deux sens assurément dissemblables peuvent être compris dans le cadre de la représentation imaginaire de l'art grec, tout n'est pas donné dans une transparence. C'est que la position de l'historien est le résultat d'une rencontre *a parte subjecti* comme *a parte objecti* : celle d'une émotion esthétique et créative, et d'un façonnement s'incarnant dans le récit historique. La puissance du lien qui tisse la toile entre la représentation de l'art, sa signification et le discours implique directement le sujet. Il instaure lui-même une relation directe entre son passé et celui qui la regarde. On peut dire que le discours sert de double qui met en mouvement la représentation de l'art grec³⁹⁰. Car cette représentation est elle-même constituée d'un discours et ce discours est partie constituante de la représentation projetée de l'art grec. Il y aurait à sa base une tripartition entre l'objet, sa signification et le discours dont la ligne de partage est parfois bien difficile à distinguer. Mais les fictions ne sont pas des instruments inertes, elles jouent un rôle heuristique en prolongeant la connaissance. Ainsi la représentation de l'art grec dans les écrits de Winckelmann pose cet épineux problème qui n'est pas tant de présenter un art dont des choses sont dites qui

³⁸⁸ Un modèle qui s'est développé entre le XV^e et le XVIII^e siècle prenant sa source dans les vers de *l'Art poétique d'Horace*. Il repose en grande partie sur la théorie émise en 1435 par Alberti, qui dit que l'objet de la peinture est de raconter une histoire et de raconter l'Histoire. Pour un aperçu des racines de ce débat, voir chapitre IV, « Un motif, Lessing et le Laocoon. » Cf. Rensselaer W. Lee, « Ut pictura poesis : the Humanistic Theory of Painting », *The Art Bulletin* 22 (1940), trad., *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.

³⁸⁹ Autrement dit la question que pose le mythe est celle du mimétisme, il est même l'instrument mimétique par excellence. À cette analyse, la tradition allemande va réserver un accueil particulier, aussi il ne faut s'étonner de l'évocation de cette notion. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, « Diderot, le paradoxe et la mimésis », in *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1987.

³⁹⁰ Ce débat nous projette inexorablement au discours entourant la naissance de l'art abstrait au XX^e siècle. En effet, depuis la naissance de l'art abstrait, le discours s'est considérablement renforcé, cela volontairement au détriment de l'objet donnant lieu à ce que l'on appela au début des années 1970 « la dématérialisation de l'art. » Pour ne citer que les textes de Duchamp, Newman, Beuys, Kosuth etc., qui montrent l'importance de preuves écrites venant accompagner l'œuvre.

ne peuvent être vues, sortes de fictions invisibles, que de mettre en scène l'invisible comme fiction³⁹². Il ne s'agit plus d'opposer le vrai du faux, d'opposer l'histoire à sa part de fabulation dans le but d'établir une vérité des faits. Mais de considérer le vrai et le fictif comme deux entités intimement liées et allant de pair dans une réinterprétation du passé.

4.1.2 UNE CONTRAINTE STRUCTURALE POUR LA GENÈSE DE L'HISTOIRE DE L'ART

À la lumière des analyses qui précèdent, il apparaît que le face à face avec l'expérience de la disparition de l'art et le souci d'établir une reconstitution en usant de méthodes de recherches dont participe la part de l'imaginaire, souligne combien la structure du récit historique est mouvante entre la part de réel et ce qui est fictionnel. Cette structure mérite ici un bref développement. La perception de Winckelmann se complète par diverses formes d'expression, historiques et fondatrices, mais aussi par diverses formes de faits, résultats d'une rencontre d'intuitions et d'expressions qui s'inscriront dans l'espace et le temps et qui transformeront la *Geschichte* en un gigantesque reliquaire. Dans le domaine de l'esthétique, la proximité avec le religieux est établie de longue date. Concernant Winckelmann, on peut se risquer de comprendre la relation à l'antique comme un véritable culte de la sensibilité. La relation établie avec la contemplation de l'art mort, conduit à la promotion du récit et ce que fut la relation au rêve. Parce qu'il met en rapport direct avec l'essence de l'art, le rêve est un moyen de légitimer l'histoire qu'elle soit institutionnelle, artistique, politique ou philosophique. Les paradoxes ainsi mis en place, excèdent le sens de toute part, et échappent partiellement aux banales conditions spatio-temporelles de la construction historique. Ils renvoient à l'ambiguïté de l'art grec qui est à comprendre à l'aide du fonctionnement d'une relique. Pour qu'une représentation devienne une relique, il faut que l'historien exerce une activité imaginaire. La relique inquiète et l'on ne peut se soustraire à sa terrible ambiguïté qui n'est pas tant de ressusciter le passé, que de faire trace dans le présent pour engager l'avenir. Plusieurs lectures sont offertes au problème, mais l'aspect culturel reste le plus direct, et également le plus sensible. L'idée de ce qui est sauvé quand on sauve l'art, renvoie inévitablement

³⁹² On peut se référer aux théories actuelles concernant la fiction des œuvres d'art. Cf. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986 ; Kendal L. Walton, *Mimesis as Make Believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990 ; Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991 ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

aux parodies de l'histoire de l'art autour de la sauvegarde et de la présence du verbe. On comprend que la réponse à cette question ne peut se limiter à une question esthétique et à celle de la représentation de l'absence. Elle renvoie à des questions qui combinent des considérations plus sombres, telles que l'émergence de l'imaginaire, la question de la relique ou celle d'un vestige et l'ordre métaphysique et symbolique qu'il met en place.

Telle est la substance fondatrice de la nature fictionnelle et phénoménale de l'histoire de l'art. Elle en tisse le mouvement, décompose le temps et suspend une interrogation toujours vivante qui obéit à des règles qui ne sont pas uniquement celles de l'histoire. L'œuvre historique est bien sûr enracinée dans son temps, et on ne peut la comprendre que si on intègre comme une ouverture plus immédiate et profonde à l'humanité des figures qui ne cessent d'exprimer le mystère de notre présence au monde. Par exemple, un rapprochement avec la psychanalyse permet d'insister sur la mobilité du questionnement winckelmannien autour de son interprétation de l'objet. Pour le psychanalyste Pierre Fédida³⁹³, c'est la question qui se pose à même la notion de tout objet, celle de savoir comment nous pouvons parler de la représentation de l'art avec une telle proximité de l'image psychique.

Faisons une analogie avec les amours d'un jeune archéologue décrit par Théophile Gauthier un demi-siècle après Winckelmann. L'amour naît à Pompéi devant un « morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse³⁹⁴. » Cette empreinte était celle d'une jeune femme nommée Arria, enterrée autrefois sous les laves du Vésuve. Le récit de Théophile Gauthier est animé d'une charge dramatique, poétique et mystérieuse. Les belles draperies qui couvraient la nudité du corps féminin vont d'un coup se replier sur elles-mêmes, et il ne restera plus, devant le jeune archéologue qu'un tas de cendres mêlées à quelques ossements, restes informes d'un amour passionné et déraisonnable pour l'empreinte. Winckelmann, à l'image de ce jeune archéologue a commis la faute passionnelle de chercher à savoir où se trouvait le fantôme de l'art grec et c'est « [...] en cherchant à placer ce fantôme qu'il le fera disparaître comme fantôme³⁹⁵. » Acceptons le caractère irrémédiablement déplacé de la forme spectrale par le désir de l'historien. Ce qui se transmet c'est l'absence de l'art grec, plus que l'art lui-même. La difficulté étant dès

³⁹³ Cf. Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris Gallimard, 1978.

³⁹⁴ Théophile Gauthier, *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi* (1852), Paris, Librairie générale française, 1994.

³⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 334.

lors de regarder ce qui reste en convoquant ce qui a disparu, bref en scrutant le statut symbolique de l'objet qui est la trace de sa disparition. Si on revient à l'exemple de la ruine, c'est-à-dire un objet d'archéologie dérobé à la vue, on sait que le déclencheur de la trouvaille est souvent le risque d'une disparition totale. Au fond, l'objet est constitué par ce qui a été sauvé de la destruction, ou encore ce qui aurait dû disparaître, et qui a miraculeusement réapparu. Cette phénoménologie de l'objet contribue fortement à son statut symbolique, en ce qu'elle est la seule chose qui existe entre son monde d'origine, l'art de la Grèce antique et Winckelmann. D'où le caractère paradoxal, suspect et en fait tout à fait aporétique d'une histoire de l'art qui persiste à cultiver son objet par le biais d'un cadre interprétatif classique. On comprend pourquoi ce cadre ne s'occupe de formuler que des théories générales sur l'aspect dialectique relié à la question de la conservation et de restauration. La proposition dialectique de Georges Didi-Huberman sert ce dernier constat d'une interprétation vouée exclusivement à une victoire du savoir³⁹⁶. Il devient désormais clair, que la leçon théorique qui découle en particulier de la contrainte structurale basée sur le désir de l'historien, dépasse l'apparente limite de cette origine de l'histoire de l'art et prouve qu'il existe bien un modèle alternatif à la pensée classique.

Ce modèle consiste à proposer une exigence renouvelée d'une analyse qui parvient à articuler l'objet singulier qui se met en place qui ne se réduit pas au culte de l'ordre et du savoir et dont les prolongements périphériques nourrissent l'effervescence de la pensée singulière de la trace, du vestige ou encore de la relique³⁹⁷. La relique conserve une trace qui symbolise et remplace ce qui a disparu. Ce terme de relique va donner une orientation anthropologique décisive à notre réflexion historique et révèle à lui seul la volonté de nous démarquer des études de l'histoire de l'art traditionnelle. Il ne s'agit pas de s'étendre ici sur les aspects très complexes reliés à la relique, soulignons simplement que la relique favorise une relation d'ordre cultuel et ne définit plus la représentation de l'art grec dans une relation mimétique et une fonction strictement esthétique. Avec la relique, les contraintes structurelles de l'histoire de l'art de Winckelmann relèvent du culte plutôt que

³⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 63.

³⁹⁷ Citons avant tout dans un cadre historique de l'étude des images médiévales la somme de Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck Verlag, 1990. Traduction française : Id., *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Le Cerf, 1998. Parallèlement des recherches plus récentes sur les reliques et leur culte jouissent depuis peu de nouveaux éclairages. Cf. Anton Legner, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler des Romanik*, Cologne, 1985. Id., *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. On peut se référer également au chapitre de Jean-Claude Schmitt, « Les reliques et les images », in *Le corps des images*, op. cit., pp. 274-294.

de l'art. Parallèlement, l'art qui est mort demeure présent, ce en quoi la relique constitue un reste inaltérable qui semble doué d'une qualité de survie. Ce qui reste en retrait de l'art grec, comme ce retrait même, c'est l'insolite du vestige, le désir de l'historien ou le sacré d'une relique. Sa valeur auratique préserve quelque chose de la destruction, place le présent hors de l'anéantissement et finalement lui donne une part de visibilité.

Cette démarche anthropologique et phénoménologique qui est la nôtre, attire fortement l'attention sur les relations établies entre ce qui est de l'ordre du reliquaire et les formes historiques. Ce qui nous permet d'insister sur l'inévitable référence de la mise en scène visible de l'invisible³⁹⁸. L'objet dans son évanouissement, le vestige, une trace à la fois évanescence et insaisissable, cela même pourrait être propre à nous mettre sur la trace de l'art lui-même, ou du moins de quelque chose qui pourrait lui être essentiel si l'on peut faire l'hypothèse que ce qui reste est aussi ce qui résiste le plus. Ainsi nous voici conduits de part et d'autre à la convergence des questions que pose Winckelmann à l'art et au temps de l'art. Ces questions sont posées respectivement par le fragment, ce quelque chose qui reste de l'ordre de la représentation. Avec le fragment Winckelmann reste tourné vers le discontinu qui s'offre comme une représentation-relique de l'art. L'art tout entier ne manifeste-t-il pas au mieux ses enjeux lorsqu'il devient vestige de lui-même ? Lorsque retiré de la grandeur des œuvres, il semble passé, ne montrant plus que son passage. Ces passages qui sont ici à la fois au cœur de la méthode d'étude et propres à l'objet étudié, constituent une voie féconde. Le fragment a donné l'instrument nécessaire à l'historiographie, notamment celui de réunir et de restaurer la présence d'une absence. Une autre forme d'évidence reste la figure de l'historien qui contemple l'image du crépuscule sur la mer et de la disparition de l'art qui scelle l'expérience phénoménologique. C'est l'occasion de proposer un espace de réflexion qui évite les écueils d'une histoire des idées, inapte à réfléchir sur les phénomènes. Phénomènes intéressants à bien des égards, car c'est précisément dans ces transversalités que l'histoire de l'art manifeste aujourd'hui sa vitalité, et recrée de manière inattendue une représentation de l'art grec.

³⁹⁸ Il convient d'ajouter quelques références qui explorent l'ambivalence de l'objet artistique comme de la saisie religieuse. Cf. R. Cailliois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, Paris, Grasset, 1972, Gilbert Durand, *Beaux-Arts et archétypes*, Paris, PUF, 1980, et enfin : *Revue Religiosus*, « Expérience religieuse et expérience esthétique », N. 16, 1993.



Fig. 26. Anton Raphael Mengs, *Winckelmann Holding a copy of the Iliad*, 1758, Oil on canvas, 63.5 x 49.3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

4.2 L'ORDRE DU DÉSIR DE WINCKELMANN

On retient la dialectique du désir dans la mesure où les écrits de Winckelmann semblent donner des éléments très intéressants à une réflexion qui justifie une représentation de l'art qui donne un corps à l'invisible. On en viendra à se demander de quel corps, pleurant, souffrant, idéal sont faites ces représentations. À ce stade-ci, on se pose la question comment l'imaginaire ou les visions de l'historien peuvent articuler la mécanique du désir. Le désir n'a rien d'innocent, il peut donner à la matière inerte l'apparence de la vie, au manque, le besoin d'appropriation. Ce point nous permet de repérer la fonction essentielle de la représentation de l'art grec : prétendre produire un effet de présence, se substituer à l'absence par l'opération de l'imitation, mais également produire une visée fétichiste de l'objet perdu. Bien évidemment, ce principe soumis au désir de l'historien n'a rien d'irrationnel. En fait il se définit par un principe de rationalité esthétique. Cette propriété n'est pas la définition du Beau, ni de l'art mais elle débouche sur une double appropriation, celle du corps du jeune éphèbe Grec, mais aussi de la culture de l'Autre. Du point de vue historique, la question du regard se déporte du « voir » vers le « faire voir ». On pourrait bien voir là une relation de connaissance à quelque degré esthétique que ce soit. Son producteur, Winckelmann est animé par une intention, c'est-à-dire l'appropriation d'une culture qui a pour effet une réception esthétique. Cette appropriation se spécifie en relation esthétique. Cette expérience esthétique et visuelle de Winckelmann tout en nous permettant de mieux placer respectivement cette double appropriation dans un principe de rationalité, ouvre sur un espace imaginaire. La voie classique freudienne

peut servir de base pour une prise en compte de l'imaginaire qui peut s'interpréter selon une structure de rébus, de collages et de dispositifs symboliques. Ce type de structure fut précisément le propre de la pensée de Winckelmann selon Élisabeth Décultot.

Tout en préconisant le retour vers la pensée de Freud pour mettre en place la question du désir qui contrevient aux certitudes d'une pensée classique de l'imitation, nous opérons un déplacement, car il ne s'agit plus de mettre en évidence un inconscient à l'œuvre qui semble acquis depuis les études *gender*³⁹⁸. Il s'agit de dégager des structures et d'en approfondir un mode opératoire. Parmi les instruments nouveaux que propose une anthropologie du visuel, Freud et la psychanalyse en font partie donnant un modèle d'interprétation visuelle. Voilà comment il s'agirait seulement de comprendre en quoi la notion freudienne de rêve concerne ou atteint le regard que Winckelmann pose ou ne pose pas sur son objet d'étude. On se souvient de son livre, *L'interprétation des rêves* qu'il consacra au travail du rêve, comme « la voie royale de la connaissance³⁹⁹. » Ce qui peut paraître tout à fait arbitraire, mais c'est avec le rêve que Freud a élargi la question de la représentation. Ce n'est pas le lieu d'insister sur la compréhension freudienne du travail du rêve, mais on peut se rendre compte combien elle modifie les conditions de notre savoir. En ce qui concerne le travail du rêve, Freud a écrit que le rêve ne pense pas, il travaille (*Traumarbeit*). Il travaille des pensées que l'on qualifierait de normales en rébus à travers des images. L'image du rébus (*Bilderrätsel* qui signifie une énigme en images) serait à la base de la compréhension du travail du rêve. C'est très explicitement cette formulation freudienne qui rentre dans notre propos présent. La représentation est du côté de l'inconscient, comme lui, elle est inaccessible et comme lui, elle ne peut être connue

³⁹⁸ En particulier Whitney Davis, « Founding the Closet : Sexuality and the Invention of Art History », in *Art Documentation*, tome II., 1992. Kevin Parker, « Winckelmann and the Problem of the Boy », in *Eighteenth Century Studies*, 25, 1992.

³⁹⁹ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, PUF, 1971, p. 517. Nous citons ce passage célèbre : « Supposons que je regarde un rébus *Bilderrätsel* : une énigme en images : il représente une maison sur le toit de laquelle on voit un canot, puis une lettre isolée, un personnage sans tête qui court, etc. Je pourrais déclarer que ni cet ensemble, ni ses diverses parties n'ont de sens (*unsinnig*). Un canot ne doit pas se trouver sur le toit d'une maison et une personne qui n'a pas de tête ne peut pas courir ; de plus, la personne est plus grande que la maison, et, en admettant que le tout doive représenter un paysage, il ne convient pas d'y introduire des lettres isolées, qui ne sauraient apparaître dans la nature. Je ne jugerai exactement le rébus que lorsque je renoncerai à apprécier ainsi le tout et les parties, mais m'efforcerai de remplacer chaque image par une syllabe ou par un mot qui, pour une raison quelconque, peuvent être présentés par cette image (*durch das Bild darstellbar ist* – et non *vorstellbar ist*). Ainsi réunis, les mots ne seront plus dépourvus de sens, mais pourront former quelque belle et profonde parole. Le rêve est un rébus (*Bilderrätsel*), nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin (*als zeichnerische Komposition*). » *Id.*, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 242.

que par son langage. Ce discours de l'inconscient est précisément ce qui exprime une quête de l'impossible à travers une appropriation.

Maintenant en quoi ce travail du rêve concerne-t-il la question du désir ? Nous trouvons chez Freud cette précision qui comporte en son cœur une profonde leçon théorique : « le travail du rêve ne pense ni ne calcule [...] d'une façon plus générale, il ne juge pas.⁴⁰¹ » Ce point déjoue très explicitement les discours classiques et normatifs au sens académique du terme, en leur substituant la possibilité d'une forme abyssale, qui relève du désir de l'historien. Ce qui nous intéresse reste lié à l'organisation de la représentation de l'art grec, et ne sert pas à rendre compte psychanalytiquement de l'inconscient de l'historien. Cette question resterait douteuse dans sa formulation même, et ne rentre en aucun cas dans notre propos. Le problème est ici bien différent. Si on reprend le texte de référence de Freud, sur l'image comprise comme mécanique de rébus, celle-ci reste à la base du rêve. Ce sont ces opérations décrites par Freud qui transforment des pensées en images et sont à la base du désir. La question des opérations de condensations et de déplacements lancées par le désir est très opératoire en histoire de l'art. Comment tirer profit de ce travail du rêve autour de la représentation de l'art grec ? Les statues ne sont bien sûr pas des rêves. Enfin dans quelle mesure peut-on appliquer à Winckelmann ce schéma mental, lui qui ne les a pas véritablement vues les yeux ouverts ?

Revenir à la question des sources historiques indique des points de jointures pour un ordre de désir. Les sources furent lacunaires, c'est devant des morceaux de marbre que l'historien a imaginé le corps. Les objets tangibles furent pour la plupart des fragments, statues mutilées ou restaurées, à l'état de vestiges inclassables. À l'image d'un travail de sculpteur, l'historien a enveloppé son objet de muscles et de chairs. Dans cette forme d'animisme littéraire, les sculptures même amputées, ont été décrites dans leur beauté totalisante. C'est la force du désir de leur donner vie, et « cet ordre du désir suscite dès lors, un foisonnement autour de l'art grec qui n'impose pas moins que l'ouverture conceptuelle sur une appropriation. La représentation de l'art s'impose comme une apparition, entre le visible et devient sensible⁴⁰² ». Notre hypothèse devient dès lors très

⁴⁰¹ Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 245.

⁴⁰² Nous ne pouvons pas nier que, à l'image de tout ce qui participe au corps de l'image médiévale entre invisible et incarnation en suivant les études qui jalonnent la recherche de Jean-Claude Schmitt est proche de

simple : nous sommes ici dans l'amorce du mouvement qui radicalise la dimension du paradigme du désir de Winckelmann, et qui va constituer le véritable point de fuite d'une interprétation. Quoique fragile, ce point de fuite semble aussi illusoire que tangible. Autrement dit : les plus belles esthétiques, les plus désespérées aussi puisqu'elles sont construites à partir de la disparition, sont celles qui sont pensées les yeux fermés. Le désir chez Winckelmann a sollicité une visualité qui nous met en face d'une déraison où les faits ne peuvent plus se distinguer des fictions. Les conséquences d'une telle attitude nous éloignent avec force de toute interprétation basée sur un néokantisme. S'inscrire dans une démarche anthropologique c'est aussi prendre le pas sur un positivisme en histoire de l'art⁴⁰³.

Il est évident que d'emblée le modèle proposé par Freud va au-delà d'une conception classique basée sur l'explication mimétique d'une représentation synthétique et homogène de l'art grec. Si on reprend la représentation de l'art grec du point de vue de l'interprétation que l'historien en fit, on peut distinguer entre le texte de source et l'histoire de l'art un véritable matériau imaginé. Ce matériau tel des pièces de puzzle mises ensemble constitue la trame de la représentation rêvée de cet art disparu. À travers ces tableaux descriptifs, leurs déplacements et leurs successions, tout le travail du rêve et du désir deviennent visibles comme l'effleure Décultot : « dans la béance de la pierre, il déverse un torrent de ses mythes personnels⁴⁰⁴. » Telle est sans doute la plus grande leçon pour l'origine de l'histoire de l'art, celle de la mécanique du rébus. Par sa poétique et sa logique propre, si le terme logique a encore un sens dans le contexte du rêve, elle contrevient aux certitudes d'une histoire de l'art basée sur la raison. Le désir s'avère être l'appétit le plus indestructible de l'humain, son penchant, sa tendance, sa pulsion et sa passion. C'est aussi l'énergie élémentaire de la sexualité qui est le propre de l'homme. Penchant sans cesse contrarié, objet de tabous, d'interdits et de censure qui fait qu'il reste difficile pour une discipline historique de l'intégrer. Si nous essayons de dégager plusieurs modèles autour de la représentation de l'art grec telle qu'elle se dessine à partir du désir

notre réflexion. Cf. Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

⁴⁰³ Il y aurait tout un chemin à tracer entre plusieurs applications contemporaines de la théorie du rêve en histoire de l'art. Pour ne citer que Daniel Arasse qui dans ses *Leçons de peinture* introduit l'interprétation du rêve du peintre à partir des processus de figuration du rêve freudien. Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image*, développe cette question pour établir une dialectique de la déchirure de l'image. Tous deux sont passés par la question du rêve freudien pour des questions différentes, mais tous deux nous ont fortement inspirés.

⁴⁰⁴ Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann, De la description*, op. cit., p. 40.

de l'historien, nous distinguons trois plans qui constituent la force de l'image qui se dégage de la dialectique inscrite entre le deuil et le désir. Le premier se distingue par l'usage que Winckelmann fait des documents qui proviennent des archives. L'authenticité des archives n'est pas notre propos, nous qualifions d'authentiques toutes les catégories de sources qui furent celles de Winckelmann. À côté du plan des documents d'archive, un espace se met en place, le plan de l'observation. L'intensité de la signification émotive et affective qui émerge de ce champ est dotée d'un affect extraordinaire. Winckelmann a observé sur sa personne la puissance de ces affects, « [...] ma poitrine a semblé se dilater et se gonfler⁴⁰⁵. » Du regard au rêve, ce champ engage l'historien vers une voie de connaissance. Enfin on peut distinguer l'arrière-plan plus romanesque et propre à l'historien. Ces trois plans participent de l'ordre du désir de Winckelmann qui reste suspendu « entre la mélancolie tenace d'un passé comme objet de perte et la victoire fragile d'un passé comme objet de trouvaille ou objet de représentation⁴⁰⁶. »

Il y a en tout historien une grandeur et un ordre de désir absolument nécessaires pour son objet. L'enjeu est d'importance, il touche au statut de la construction de l'histoire telle que Georges Didi-Huberman l'exprime :

« Il y a en tout historien un désir [...] d'empathie ; il peut tourner parfois à l'obsession, à la contrainte psychique, parfois à un délire borgesien. Un tel désir nomme en même temps l'indispensable et l'impensable de l'histoire⁴⁰⁷. »

Ce désir est de l'ordre du mimétique et de l'appropriation. En général, on se méfie du désir parce qu'il est identifié à une déviation ou à une notion trop sulfureuse. Pourtant concrètement, le désir est à la base des déterminismes propres au récit de l'histoire dans sa dimension de sauvegarde. Dire cela revient à émettre le présupposé suivant : le désir serait ce qui permet à l'historien d'appréhender le passé en se livrant lui-même à ce même passé, c'est-à-dire en le pénétrant et en se laissant pénétrer par lui. S'il fallait chercher un ordre de désir chez Winckelmann, nous le trouverions ici, dans ce lieu d'échange. Il est tout de même troublant de constater qu'en se livrant à une espèce d'hymen, l'historien a saisi l'art antique, se l'est approprié alors qu'en retour, il fut dans cet acte lui-même saisi par ce passé. Toute opération historique relèverait de cet acte dévoyé, ce caractère

⁴⁰⁵ Winckelmann cité par *ibidem*.

⁴⁰⁶ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 48.

mimétique ne constituant que le soubassement du désir de l'historien. Le désir lui-même, qui sera tout du moins au départ un acte d'imagination, se traduit comme un mode essentiel dans la construction de l'histoire de l'art⁴⁰⁸. Il est à la fois mouvement de la conscience vers l'appropriation, mais aussi instinct de sauvegarde, dont le mouvement indique un acte corporel qui est à la fois chair et esprit⁴⁰⁹.

À partir de ce principe troublant, qui se situe entre le désir et le deuil, qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, se met en place un lieu. Nous avons souligné précédemment comment la disparition de l'objet suscite le désir de l'histoire⁴¹⁰. Ce règne de l'absence de l'objet a pour nécessaire aboutissement l'invention d'un lieu. L'historien est inventeur de lieux, il façonne, il donne vie à ces espaces dont l'articulation passe par une dialectique de deuil et de désir ou pour reprendre l'expression d'Alex Potts, l'historien place son objet d'étude entre « une présence intense » et « une absence catégorique⁴¹¹. » Winckelmann tout en instaurant une représentation de l'art grec en fait un objet mort, l'histoire devient ainsi un véritable pacte avec le morbide. Cette dialectique renvoie aux propos de Fédida qui écrit que « le travail du deuil n'est sans doute jamais noir sur noir. [...] Le deuil nous ankylose mais aussi il « met le monde en mouvement⁴¹². » Ce mouvement qui construit l'histoire donne corps à la représentation de l'objet absent qui passe à la postérité, et se transmet comme tel. Cette dialectique passe par le regard de l'historien. Que ce soit un regard nostalgique, tel un retour en arrière, une sorte de *Wiederkehr* analysé par Freud comme une réaction archaisante, ou un regard amoureux, ou encore celui d'une expérience mystique de visionnaire.

Il est vrai que l'absence a toujours une disparition à déplorer, même inconnue. On ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu, écrit Freud dans son texte *Deuil et*

⁴⁰⁸ Le mot imagination suit ici de près celui de désir. Il n'est pas étonnant de le trouver dans l'étude de Georges Duby, *L'Europe du Moyen Âge*, Flammarion, Paris, 1984, p. 13 : « Imaginons. C'est ce que sont toujours obligés de faire les historiens. Leur rôle est de recueillir des vestiges, des traces laissées par les hommes du passé [...] Pour des temps très lointains comme ceux dont il est question ici, elles sont rarissimes. Sur elles, une armature peut être bâtie, mais très frêle. »

⁴⁰⁹ Concernant le cadre de la notion de désir, il s'inscrit dans la prolongation d'une tradition philosophique (Schopenhauer et Nietzsche) qui a interprété le désir comme une sauvegarde, mais nous l'élargissons avec une mécanique qui implique une référence au plaisir et à la satisfaction, corrélats intrinsèques du mouvement du désir. Cf. Robert Misrahi, *Désir et besoin*, Paris, Éditions Ellipses, 2001.

⁴¹⁰ Voir la conclusion de Winckelmann, *ibidem*.

⁴¹¹ Cf. Alex Potts, *ibidem*.

⁴¹² Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris Gallimard, 1978, p. 138.

*Mélancolie*⁴¹³. Pour Freud lorsque le deuil ne peut se faire, c'est-à-dire quand la prédisposition morbide ou la pulsion de mort submergent le sujet, alors la mélancolie s'empare de lui. La mélancolie serait le sentiment d'une perte inconsciente alors que le deuil serait le sentiment d'une perte consciente. Dans le cadre de l'interprétation du texte de Freud, Giorgio Agamben fait intervenir la mélancolie comme « une intention endeuillée qui précède et anticipe la perte de l'objet⁴¹⁴ », c'est-à-dire que le sentiment mélancolique surviendrait lorsque le passé serait encore partiellement présent mais que l'on saurait sa disparition, sa perte définitives. Chacun effectuerait une sorte de remémoration anticipée, comme si la mémoire était projective, comme si elle se souvenait d'un objet perdu alors que celui-ci serait encore partiellement visible et présent. Ces constatations peuvent être entièrement ramenées autour de la question du fantasme qui participe de l'ordre de la représentation. Si le fantasme est le sens de l'histoire de l'art examiné par des études récentes, il nous ramène à Freud qui le définit comme un rêve diurne (*Tagtraum*). Car le fantasme et le rêve y nouent un rapport d'étroite analogie, tous deux étant liés au désir. Tous deux rusent avec la censure, répondant aux mêmes lois de la représentation. Aussi scruter cette affinité profonde entre le désir de Winckelmann et la représentation de l'art grec, c'est considérer l'arrière-plan romanesque de cette histoire de l'art. Il est vrai que cette stratification pourrait s'interpréter de diverses façons, la plus significative restant cette expression dramatique du rêve car nous touchons là à un paradigme essentiel qui est celui d'un processus périlleux et interminable de la dimension fantasmée de cette histoire de l'art. C'est ici que se noue une dialectique entre le deuil, le souvenir et l'oubli qui ne cessent de jouer ensemble. Ces apports sont si considérables qu'ils marquent l'entrée d'un parallèle que Freud a établi entre les ruines et l'inconscient dans *Malaise dans la Civilisation* pour souligner en quoi : « rien [...] ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut reparaître dans certaines circonstances favorables⁴¹⁵. » Aussi cette doctrine anthropologique du désir est un instrument historique idéologique et culturel qui introduit un ordre différent dans le propos d'une histoire de l'art, celui d'une appropriation.

⁴¹³ Freud, *Deuil et Mélancolie*, mais aussi *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, chap. XXII, pp. 382-383.

⁴¹⁴ Giorgio Agamben, *Stanza. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Christian Bourgeois, 1981.

⁴¹⁵ Sigmund Freud, *Malaise dans la Civilisation*, (1930), tr. Fr. Ch. et J. Odier, PUF, 1971, pp. 11-12.

4.2.1 L'IMITATION ET SA CONTREPARTIE ANTHROPOLOGIQUE : UNE APPROPRIATION

De quoi parle-t-on lorsqu'on parle de l'imitation et la nécessaire contrepartie anthropologique ? L'imitation, on l'a dit que trop souvent, est la notion axiomatique qui a conditionné tout l'héritage classique de Winckelmann. L'axiome est noué à la naissance de l'histoire de l'art dans la mesure où il permet aux artistes de tendre vers la perfection de l'art. Mais le concept à peine présenté révèle toute sa fragilité théorique. Sans avoir à revenir sur la glose historique qui a jugé la théorie winckelmannienne en fonction de celle de Platon, d'Aristote ou encore de Plotin⁴¹⁶, on peut retenir le point suivant, car il est beaucoup trop sommaire de juger de la théorie winckelmannienne uniquement en fonction de ses racines historiques et philosophiques. Julius von Schlosser a bien qualifié le concept d'imitation chez Winckelmann « d'incertain et enclin aux compromis⁴¹⁷. » L'imitation chez Winckelmann articulera d'une part un aspect unitaire et systématique, tout en le désarticulant par son aspect protéiforme et son signifiant flottant⁴¹⁸. Par exemple, la représentation de l'art grec si elle reste d'un côté soumise à la *mimésis* des Anciens, associe également une conception d'une réalité invisible qui transcende les possibilités du regard. L'imitation ne saurait représenter au sens habituel du terme de telles réalités. Tout au plus peut-elle chercher à les rendre présentes. En ce sens la représentation de l'art grec est comparable à une apparition, une épiphanie, et elle en porte les marques.

Winckelmann, tout comme Vasari à la Renaissance aura remodelé cette notion. Le projet de l'historien consistait à faire revivre les idéaux de l'art et de la pensée antique en s'appuyant sur une rhétorique classique. L'art repose sur le principe de l'imitation des Anciens, un modèle idéaliste qui s'appuie sur l'immuabilité de la beauté et de la nature humaine. Winckelmann définit en des termes platoniciens, l'implicite idéaliste de la théorie classique qui cherche à imiter la nature dans la vérité philosophique de son essence conformément à son modèle idéal. L'art doit rester soumis à la doxa, il reste le résultat

⁴¹⁶ On peut se référer à J.-P. Vernant, « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimésis* (1975) », in *Religions, histoire, raison*, Paris, Maspero, 1979, pp. 105-137 qui replace la complexité de la théorie platonicienne. Cf. Plotin, *Ennéades*, I, 2, 1-2.

⁴¹⁷ Julius von Schlosser, *ibidem*.

⁴¹⁸ À la Renaissance, l'imitation présentée par Vasari est un credo sans pour autant être un principe unitaire. Pour une critique contemporaine du concept d'imitation, on peut se référer en particulier à J. Derrida, *Mimésis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 55-93. P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, Paris, 1986.

d'un consensus et définit ainsi le postulat classique de l'imitation. Pour Winckelmann, imiter c'était à la fois « se soumettre à la loi des Anciens », et à « l'unique voie pour égaler les lois de l'art⁴¹⁹. » Mais le but de l'imitation, au-delà de son principe moral et éthique repose également sur le principe de l'absence de l'art. Toute la troublante réflexion ontologique de Winckelmann sur l'illusionnisme de l'art grec qui apparaît en conclusion, repose sur l'arrière plan métaphysique où viennent se brouiller les frontières entre le rêve et la réalité⁴²⁰. Ce plan se résorbe dans une perspective rationaliste en une réflexion technique sur les moyens de provoquer efficacement l'illusion par la représentation issue de l'imitation des Anciens. Le classicisme reste un cadre commun qui n'a d'autre valeur que de fournir une perspective pragmatique à la question de l'imitation. Les questions sont classiques tout en superposant deux, voire trois théories contradictoires, mais le classicisme n'est pas une fin en soi, il reste un empirisme tant il y a licence de transgresser les règles de l'imitation afin d'éviter le formalisme rigide et le dogmatisme doctrinaire. On ne sait plus très bien ce que l'art est censé imiter, tout en reconnaissant qu'il y a bien des manières de le faire.

Imiter voulait également dire, se départir de son modèle pour capter l'intérêt du spectateur par une stratégie illusionniste. L'illusion mimétique est une régularité normée et son pacte est un *topos* très vivace depuis la Renaissance. Il s'agit de la comparaison des arts représentatifs qui fait valoir tour à tour une puissance d'illusion qui peut tout représenter, et même, signe d'un art magique, donner vie aux morts. Les raisins peints par Zeuxis que venaient picorer les oiseaux sont un exemple classique au niveau des arts de la représentation. Le pouvoir de faire parler les absents ou les morts est un exemple prégnant au niveau littéraire. Après Aristote, Winckelmann se livre à une profonde analyse psychologique des phénomènes de croyance, d'adhésion, de projection que la vraisemblance rend possible. Bien que la représentation de l'art grec reste illusoire, le spectateur croit en la réalité d'une renaissance de sa beauté. Winckelmann pour parvenir à cet effet d'illusion mimétique use de ces artifices littéraires et fictionnels. Mais cette puissance d'enchantement n'atteint son but que dans la mesure où le récepteur y collabore

⁴¹⁹ La notion d'imitation a été exposée précédemment. « La copule de l'imitation, principe plastique et moral », mais aussi comme un concept fondateur d'une esthétique singulière en rupture avec l'art français.

⁴²⁰ Nous soulignons : la réflexion sur l'illusionnisme est le propre de l'âge baroque, en particulier chez Shakespeare ou Calderon. Elle le propre d'un autre art, celui de la peinture dont Molière par exemple célèbre les pouvoirs d'enchantement chez le peintre Mignard, « qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes », dans son poème, « La Gloire du Val-de-Grâce » (oc, II, p. 1187, v. 32).

par son adhésion, sa capacité à croire à la vérité de ce que l'on représente. C'est la gageure de Winckelmann qui donne une illusion de présence à ce qu'il décrit parce qu'il engage l'émotion du lecteur⁴²¹. Ce dernier est alors victime du mimétisme qui le conduit à se projeter, par empathie. Lorsque Winckelmann dépeint les souffrances de *Laocoon*, il nous le fait aimer. L'illusionnisme sur ce point culmine en définissant un espace tragique de la représentation⁴²². Cette substitution émotive qui est le ressort du mécanisme pathétique démontre la puissance d'attachement empathique et de mimétisme suscitée par l'écriture de Winckelmann⁴²³. La *mimésis* est donc aussi avant tout affaire de persuasion rhétorique, d'effet produit sur le public, c'est-à-dire de croyance. L'imitation sera donc l'objet non pas d'une reproduction réaliste dans ses moindres détails, mais elle induit le public à la penser ainsi. C'est le fondement de la théorie illusionniste du vraisemblable classique⁴²⁴. Cette nécessité rhétorique d'emporter la conviction du public en lui présentant une fiction est au cœur du texte fondateur de l'histoire de l'art. Car seul le vraisemblable permet d'assurer la croyance en la vérité de la représentation de l'art grec disparu à tout jamais. Rarement trouvera-t-on un tel aveu du désir de l'historien de maîtriser l'effet à produire sur la réception du public.

L'imitation chez Winckelmann est à la fois un procédé artistique mais aussi un procédé rhétorique. D'un lieu à l'autre qu'est-ce qui lui permet d'opérer les passages ? C'est que l'imitation fait partie de ces certitudes classiques du néoclassicisme qui méritent d'être interrogées encore et encore. Son credo coïncide avec une vive critique de la situation des beaux-arts de l'époque contemporaine, mais il n'est pas un principe unitaire pour autant chez Winckelmann. Ce serait plutôt, un opérateur extraordinairement fécond de démultiplications, de transformations et d'appropriations en tout genre. En quelque sorte, l'imitation reste un signifiant flottant, où Winckelmann aurait généreusement puisé, pour en faire sortir ce qu'il voulait : invention et construction symbolique, manifestation

⁴²¹ Les aspects propres à la rhétorique dans le cadre de cette illusion de présence suscitée par la force émotive des descriptions ont été étudiés par Élisabeth Décultot, *ibidem*.

⁴²² On peut comparer ce passage à l'art d'Homère. « Homère ne peint point un jeune homme, qui va périr dans les combats, sans lui donner des grâces touchantes ; il le représente plein de courage et de vertu [...] il vous le fait aimer ; il vous engage craindre pour sa vie. [...] » Fénelon, chapitre V de sa Lettre à l'Académie, *Oeuvres*, II, pp. 1163-1164.

⁴²³ Cf., Paul Bénichou, *ibidem*.

⁴²⁴ Cf. Aristote, le théoricien de la vraisemblance. Chapitre IX de la *Poétique*, ce dernier distingue entre l'histoire, lieu du vrai, et la poésie, domaine du vraisemblable : la poésie est plus philosophique et plus noble que l'histoire parce que, tandis que cette dernière ne peut relater que le particulier contingent, la poésie, elle, s'attache au vraisemblable général et « le possible entraîne la conviction » (1451 b 16).

onirique de l'image et usage de l'appropriation politique sont autant de thèmes qui nous paraissent apparaître pour une représentation de l'art grec.

Si la charpente théorique centrale de Winckelmann est celle de l'imitation de l'art grec, son énoncé « il faut imiter les Anciens pour devenir à son tour inimitable » fut immédiatement rattaché à la postérité autour de la formule canonique « calme grandeur et noble simplicité. » L'émergence et l'affirmation d'une relecture anthropologique de ce précepte nourri de modèles antiques peuvent à première vue nous sembler contradictoires. Pourtant les deux domaines de la rhétorique classique de l'imitation et de l'appropriation sont étroitement interdépendants. L'imitation est avant tout un concept anthropologique d'appropriation. On va commencer par élaborer une structure qui respecte les faits historiques du concept du paradigme de l'imitation. À l'inverse des parts platoniciennes et aristotéliennes qui se juxtaposent chez Winckelmann, on trouve un lien avec un processus d'appropriation. L'appropriation appliquée à la sphère esthétique de Winckelmann s'impose absolument, même si elle avance masquée. C'est que la sculpture antique n'est pas un objet de citation pour Winckelmann, c'est un objet rêvé, désiré que l'on s'approprie. Les emprunts ne sont pas exhibés comme tels mais intégrés et fondus dans l'unité d'une œuvre originale. La théorie de l'imitation implique un rapport vivant à l'antique très différent de l'usage citationnel. Si son effet esthétique relève encore de la problématique de la *mimésis* dans la mesure où il s'agit encore d'un problème de reconnaissance, cette reconnaissance n'a plus rien à voir avec Aristote, mais elle s'est transformée en plaisir de la réminiscence faisant appel à la connaissance de l'art. Contrairement à une posture moderne qui demande à l'imitation de poser un regard nouveau dans sa part classique, elle repose sur des lieux communs, où la représentation de l'art grec est médiatisée par l'imitation des modèles antiques. Mais si l'imitation des Anciens s'inscrit dans l'élan imprimé par la Pléiade et constitue la pierre de touche de la représentation classique de l'art, Winckelmann fait résider l'essence de l'imitation dans le rapport d'appropriation au modèle. La définition de l'imitation qui exhorte les artistes à imiter à leur tour les modèles antiques de la même façon qu'autrefois les Romains avaient imité les Grecs, est une assimilation quasi biologique qui recourt à la double image de la digestion et de la greffe. L'imitation se définit davantage comme une nutrition dans un terreau nourricier et une greffe fécondante plutôt qu'un vulgaire décalque ou plagiat.

Tentons un instant de déplacer la notion d'imitation classique en citant le postulat de René Girard : « Toute imitation est avant tout une notion anthropologique, dans la mesure où le désir mimétique vise toujours un processus d'appropriation⁴²⁵. » Le problème ne serait donc pas de savoir quoi imiter ou comment imiter selon Winckelmann, mais consisterait à repérer dans le processus même ce qui se construit dans le mouvement d'une recontextualisation. Cette perspective ouvre une brèche et fournit une voie d'accès privilégiée pour des problématiques de type anthropologique soulevées par le postulat de l'appropriation. Affirmer ceci, c'est bien entendu s'exposer à des critiques, en particulier celles faites par les fervents défenseurs de l'humanisme traditionnel. Néanmoins la part anthropologique n'est pas toujours antagoniste de la vérité classique. Il faut dissiper une fois pour toutes l'idée qu'un recours à l'anthropologie représente forcément un compromis sur le plan de la recherche historique. Et réciproquement, il faut dissiper le préjugé selon lequel la mise en rapport de l'esthétique et d'une discipline scientifique se ramène nécessairement à un escamotage. L'imitation entendue comme concept artistique, traite du sujet dont il n'est jamais directement question au sein des structures classiques c'est la dissolution de ces mêmes structures. Contrairement à cette pensée, l'assimilation d'un sujet par son imitation met en présence plusieurs espaces culturels, qui nous placent devant un autre type de questionnement, et nous portent au-delà d'une régularité normée. Que ce soient en particulier des fins propres à une recontextualisation, une perte, un gain, ou une altération, elles sont une manière de marquer une appropriation. Afin de simplifier les choses, tentons de préciser la notion à partir de Winckelmann : l'imitation dans son processus fait passer l'art grec d'un état authentique à un état altéré et par la même occasion le fait disparaître. Ainsi d'une problématique classique de rhétorique artistique et littéraire qui ont été longuement étudiées par Décultot, la réflexion s'ouvre sur des questions anthropologiques de déplacement. C'est dans cet écart théorique, que l'on peut se risquer à situer la question de l'imitation. On comprend alors que le système d'imitation mis en place par Winckelmann est en contrepoint avec la notion opératoire d'appropriation. Une fois que l'on a saisi ce point comme critère dans le mode de représentation mimétique, certains phénomènes que les perspectives traditionnelles n'ont jamais réussi à éclairer deviennent parfaitement intelligibles. La difficulté n'a pourtant rien d'insurmontable. Le problème de l'imitation se déplace et se définit à partir des désirs qui convergent indépendamment vers l'objet, et enfin articulent toute une série de

⁴²⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littératures, 1990.

relations difficiles autour d'une altérité rabattue. On touche là à une négation de l'histoire de l'art, à ses zones d'ombres, une histoire qui empêche le refoulé d'apparaître et camoufle un rapport irrésolu au passé. Associer le paradigme de l'imitation au processus d'appropriation, c'est constater que les idées de transmission qui opèrent au cœur de cette histoire de l'art sont à la fois historiques (art grec et art allemand), mais également anachroniques (l'art grec de l'Allemagne). Ce sont ces relations à la fois inscrites dans une diachronie mais aussi dans une synchronie qui articulent les visées historiques. À la lumière de cette perspective, l'étude des rapports entre imitation et appropriation engendre un double questionnement. L'appropriation n'est pas réductible à un instinct prédateur, mais à un rapport à l'altérité, même si cette primauté de la violence dans le désir est banale⁴²⁶. Elle nous fait revenir à une idée ancienne, qui est celle d'un désir considéré comme une notion essentiellement mimétique⁴²⁷. Les implications d'une telle affirmation, en particulier dans le contexte culturel de Winckelmann, sont particulièrement intéressantes parce que refoulées. « Le désir [...] a honte de se modeler sur autrui, il a peur de révéler son manque d'être⁴²⁸. » De plus, en tant qu'il désigne un certain travail d'érudition, il mérite d'être interrogé sous ces angles différents qui ne sont pas toujours évidents à discerner, parce qu'ils sont dissimulés. Déplacer la grille de lecture de l'imitation par le concept de l'appropriation, c'est dissiper les cadres d'une rhétorique exclusivement classique. L'histoire de l'art devient caution du désir d'appropriation qu'il va s'agir d'articuler avec le contexte historique.

4. 2. 2 UNE DOUBLE APPROPRIATION HISTORIQUE ET ARTISTIQUE

La notion d'appropriation émerge non seulement sans difficulté de ces éléments historiques, mais encore elle joue un rôle de clef de voûte dans la définition de l'imitation classique de l'art. Avec le renversement formulé par René Girard, l'imitation, appropriation remplace l'interprétation enracinée dans une rhétorique issue de la tradition humaniste, mais aussi elle passe par l'invention de l'Autre⁴²⁹. Le terme d'appropriation comporte un certain nombre d'acceptions, parmi lesquelles au sens didactique « d'action

⁴²⁶ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 215.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 217.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Cf. Kilani Mondher, *L'invention de l'autre : essai sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 1999.

d'approprier », de rendre propre à un usage et à une destination. Si on applique cette définition au phénomène historique, elle serait liée au phénomène inverse de l'autonomie culturelle. L'autonomie culturelle signifiant un droit à la spécificité culturelle, c'est-à-dire à ses origines et aux récits tirés de sa culture et non ceux retransmis de l'extérieur. Il y aurait donc appropriation de la part de Winckelmann lorsqu'il parle, définit décrit, représente ou investit les représentations de l'art grec, que ce soit dans le cadre corporel et du corps de l'Autre, ou encore pour le profit de la culture allemande. En réalité histoire et anthropologie se confondent inévitablement dans le processus de l'imitation. Il serait naïf de penser que la représentation de l'art grec, vision relative au rêve, ne fut pas le grand paradigme unificateur qui a servi d'architecture englobant le développement de la culture allemande. Nous ne pensons pas qu'il soit légitime lorsqu'on parle de représentation de l'art grec de n'étudier qu'un seul type d'images, ce que l'on nomme habituellement les imitations des œuvres d'art. Une représentation dans le cas de Winckelmann et en général produit des images oniriques qui entrent en résonance avec un contexte de réception.

Le verbe s'approprier étant synonyme de faire sien, s'attribuer la propriété de quelque chose, impliquerait que le processus d'appropriation de l'art grec par Winckelmann passe nécessairement par une dépossession, tant sur un plan matériel que spirituel. Au-delà de cette dimension instable associée au processus de toute appropriation, on en trouve une autre qui a trait, elle, aux propriétés mêmes des objets qui sont dans notre cas les statues grecques. Ce qui soulève nécessairement la question de leur matérialité. Les statues sont, même si cela relève de l'évidence, avant tout des choses matérielles, qui ont des attributs et un pouvoir propres. Elles produisent des effets pour qui les voit ou veut les posséder, ces topiques artistiques ont été mis en évidence par David Freedberg⁴³⁰. En un certain sens Winckelmann par le processus d'appropriation de l'art grec s'attribue également leurs qualités et leurs propriétés intrinsèques. Ce type d'appropriation peut ainsi être considéré comme une forme de mainmise sur les propriétés des statues et sur leurs attributs qui sont dans notre cas les valeurs intellectuelles et morales de la Grèce antique, la vérité du modèle humain, les deux constituantes de l'idéal artistique. En d'autres termes l'intégration de l'idéal de la sculpture des anciens Grecs est une forme de saisie symbolique de l'essence même de l'art grec, de capture imaginaire de ses attributs et propriétés qui passe finalement par une mise à mort de l'objet originel. Entre une saisie

⁴³⁰ David Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998.

symbolique, une recontextualisation, un acte de conservation qui vont de pair avec la destruction et la mort, voilà comment travaille et oscille le mouvement de l'appropriation chez Winckelmann. Tant il est vrai que le passage d'un élément mythique d'un système à un autre « est d'abord une forme d'extinction⁴³¹. » On pourrait pousser ce raisonnement à son extrême, en le situant sous l'influence notable de l'anthropologie et de la psychanalyse. Dans le contexte métaphorique d'un cannibalisme imaginaire, l'appropriation deviendrait dans un prolongement galvanisant, une incorporation qui passe par une négation de l'altérité. S'il y a quelqu'un qui a remarquablement appréhendé l'étroite articulation entre « l'animation de ce qui est inanimé » et l'appropriation des facultés d'une personne via le cannibalisme c'est bien Freud. Dans son livre, *Totem et tabou*, le fondateur de la psychanalyse commence l'exposition de sa théorie par un passage du livre de David Hume, *Natural History of religion*⁴³². Après l'examen des fondements de l'animisme, Freud s'attache à l'analyse de la sorcellerie et de la magie, s'attardant sur les procédés usités pour nuire à l'ennemi dont le recours à l'effigie, à des parties du vêtement font partie. Ces exemples lui permettent de dégager le principe selon lequel « la similitude est remplacée [...] par la substitution de la partie au tout⁴³³ », principe qui, selon Freud est également à l'œuvre dans le cannibalisme : « La motivation sublimée du cannibalisme des primitifs peut-être déduite de la même façon. En absorbant par l'ingestion des parties du corps d'une personne, on s'approprie également des facultés dont cette personne était douée⁴³⁴. » Voilà comment se heurtent et se touchent la substitution de la partie au tout. L'appropriation chez Winckelmann n'a-t-elle pas été effleurée par cette anecdote, celle d'un athée célèbre du nom de Diagoras, manquant de bois, utilisa une statue d'Hercule pour en faire son repas ?⁴³⁵

⁴³¹ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, P.U.F., 1999, p. 142.

⁴³² L'appropriation présente un certain nombre d'analogies avec les vertus des morts qui, selon James G. Frazer, étaient étroitement associées au cannibalisme. Cf. Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 1996, p. 120. Ainsi que David Hume, *Natural History of religion*. Pour une approche et un prolongement des analyses anthropophagiques, on peut se référer aux études d'Andrade, *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1982, p. 288. L'auteur propose l'action anthropophage pour dévorer la culture étrangère dans le contexte culturel brésilien. Et restaurer ainsi son propre patrimoine culturel. Ainsi, son manifeste propose l'utopie caraïbe et fera du baroque portugais une caractéristique identitaire brésilienne. Ce paradigme est considéré comme l'un des mythes fondateurs du modernisme brésilien, mais aussi une métaphore pour comprendre la logique de cette culture.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, PUF, 1996, p. 127. Avant Freud, on peut penser aux études de Marcel Mauss qui abordent la question sous le même angle.

⁴³⁵ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 83.

En fin de compte, parler d'appropriation met face à une forme d'agitation théorique situé entre le rêve et le lieu de mémoire. Elle touche les questions identitaires avec une mémoire qui hérite moins d'une identité qu'elle ne la construit dans une attitude qui fait appel à une hybridité fondamentale, avec pour conséquence une relocalisation de l'objet. À la différence de toutes les œuvres sculptées et situées dans un contexte géographique ou social unique, l'objet que l'on s'est approprié demande à être revu comme quelque chose qui s'est vu transfiguré, métissé, contaminé, par une esthétique et une culture allemandes. Mais c'est en même temps un moyen de conservation dans le cas de Winckelmann. Si l'on se réfère aux études historiques de Michel Espagne⁴³⁶, l'appropriation est, de toute évidence un agent identitaire qui peut se comprendre dans l'observation de la mémoire d'une culture. Dès lors qu'appropriation équivaut à une construction identitaire, un semblable constat demande à être attentif au moment historique de la production de la représentation de l'art en question. Se pose alors la question suivante : quand cette appropriation, cette création de l'Autre à son image peut-elle être interprétée comme un effort de compréhension de l'Autre dans sa spécificité, ou quand soupçonner cette appropriation d'être inspirée par des motifs plus triviaux mettant du même coup en place une image triomphale et close. À cette condition seulement, on pourra se demander dans quelle mesure la vision et le rêve relatifs à la représentation de l'art grec permettent de mieux comprendre les grandes mutations qui nous paraissent caractéristiques de l'appropriation de l'art grec dans la culture du XVIII^e siècle. De façon générale, ces mutations, tant matérielles que culturelles, liées entre elles, se situent au point de rencontre de l'anthropologie et de l'historiographie, et elles mettent en évidence des surimpositions conceptuelles qui résultent de la rencontre entre des systèmes de représentation, dont celui qui légitime l'expérience du rêve et la vision de l'historien ?

Nous parlons d'une double appropriation, singularité d'une double face pour une double fonction dans une épistémologie de la complémentarité et du dédoublement sur fond d'une identification imaginaire. Deux enfants, des jumeaux, des doubles, à la frontière du Moi et de l'Autre, pour un postulat qui a de lourds embarras historiques. Herméneutique ou heuristique, l'approche historique par le concept d'appropriation demeure complexe. Une double appropriation de l'image de l'Autre, prise comme matrice à partir de laquelle

⁴³⁶ Cf. Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, en particulier le chapitre VII, « Histoire culturelle et ethnologie », pp. 133-137.

se constitue sa propre représentation culturelle, qui telle une image miroir de l'Autre, renvoie à soi. Cette appropriation de l'Autre passe par une identification esthétique et culturelle. Dans ce processus d'identification imaginaire, s'établit une articulation de telle sorte que l'image de l'Autre s'y confond avec celle du Moi idéal. Cette appropriation de l'Autre est fascinée chez Winckelmann, et c'est alors que se met en place un jeu de miroir entre le moi idéal et l'Autre. De ce cadre théorique, advient une substitution symbolique par laquelle se reconnaît le désir de l'Autre. Cette appropriation à l'Autre tant imaginaire que symbolique prend un double visage, celui du corps du jeune éphèbe grec (*Apollon*) et celui de la culture des Anciens. Winckelmann semble obsédé par la souffrance tragique du *Laocoon*, elle prend la forme d'un itinéraire singulier et devient le lieu d'une hantise. De la représentation de *Laocoon*, on trouve les ressorts cachés, les intentions profondes de l'historien et certaines clés de ses obsessions primordiales, la beauté, son lieu théologique mais aussi la source de tous les désirs. Cette double appropriation représente une véritable aporie qu'exprimait déjà Hölderlin : « Ce qui est propre doit tout aussi bien être appris que ce qui est étranger. » Cette douleur qui n'est rien d'autre que le nœud gordien de toute culture, sa tragédie, touche l'appropriation de l'art pour asseoir et légitimer une revendication identitaire qui ne peut se comprendre sans prendre en considération le profond désarroi qui fut celui de toute une génération d'intellectuels allemands. L'Allemagne est préoccupée par l'affirmation de sa propre identité culturelle. Ce désir de la culture de l'Autre est animé par une tension spirituelle qui légitime sa projection en lui. Une projection de l'Allemagne classique dans la Grèce antique. Cette appréhension spirituelle de l'Autre n'est pas dénuée d'ethnocentrisme. Sur ce point, on pourrait sans métaphorisations excessives affirmer avec Michel Espagne⁴³⁷, que la Grèce constitue une connaissance scientifique de l'Autre autour de l'accumulation des références d'une culture, mais elle relève aussi d'un espace-temps qui permet au mythe d'intervenir activement dans la temporalité.

Winckelmann isole et crée son objet. Cette entité imaginaire va s'inscrire essentiellement dans le champ philologique d'une tradition allemande et mérite d'être utilisée comme une sorte de fil rouge. L'appropriation dont il est question ne s'articule pas dans le cadre d'une colonisation intellectuelle ou structurelle, dans la mesure où il n'y a pas de domination réelle. Elle n'est ni simplement une pulsion, même si elle s'ancre sur les besoins du corps,

⁴³⁷ Michel Espagne, *ibidem*, p. 139. L'auteur parle d'une « resymbolisation » qui accompagne cette interculturalité propre à un éloignement dans le temps et l'espace.

ni un vide, même si elle se dynamise par le manque. L'appropriation est un acte qui se construit à partir de la fascination, d'une phénoménologie, d'un désir charnel, mais aussi d'une dialectique inscrite entre la perte et la conservation. Cet archaïsme explique et dévoile sa nature cachée. Toutes ces liaisons sont sous-tendues par le rapport positif ou négatif du désir à son objet imaginaire pris dans un acte d'attachement. Parfois l'endeuillé, a écrit Pierre Fédida⁴³⁸, en réaction à la perte, dévore le disparu dans un festin cannibale, refusant de se séparer de lui, essayant de le maintenir vivant à l'intérieur de soi. Cet aspect extrême nous permet de déployer l'organisation du récit à partir d'une intelligence intuitive. C'est ainsi que se loge au cœur du récit de Winckelmann, une douleur mélancolique et tragique qui a son poids propre, mais on trouve aussi un acte cognitif, sensuel, affectif construit de jugement esthétique. C'est à ce titre que la connaissance de la Grèce antique réelle ou imaginaire, forme un corps social politique et culturel qui remplace celui qui a disparu. L'appropriation dans le cadre de notre réflexion fonctionne ainsi comme une catégorie analytique qui permet de déplacer le débat classique et ouvre la voie pour une anthropologie du visuel. Elle sera envisagée comme une grille de lecture, certes avec sa note de tragique, pour une utilisation heuristique qui va permettre de repenser la perspective historiographique dans une rencontre des cultures. Nous suggérons de distinguer deux axes parallèles pour le déploiement de cet acte d'appropriation : celui d'une appropriation historique et le second qualifié d'appropriation artistique.

De manière générale, Winckelmann en s'appropriant l'art grec, le recontextualise dans le cadre de l'espace allemand, le décompose, voire l'altère et le fait disparaître en l'assimilant à un nouvel espace culturel. C'est le lieu d'une appropriation historique. On peut comprendre ce mouvement à l'horizon d'un passage repris à Gustav von Grunebaum, qui développe dans la rencontre avec autrui, la capacité « d'exploiter l'expérience d'autrui pour le besoin de notre propre adaptation⁴³⁹. » Cette disposition à l'ouverture est une « caractéristique de la culture occidentale⁴⁴⁰ » qui parvient si on suit le raisonnement de l'auteur, à une compréhension de soi, fondée sur l'analyse et l'évaluation de sa propre culture, au moins au niveau du fondement de son idéalisation. En d'autres termes, il y aurait un lien entre l'ouverture à l'altérité, l'appropriation d'une culture et l'avènement de

⁴³⁸ Cf. Pierre Fédida, *l'Absence*, Paris Gallimard, 1978.

⁴³⁹ Gustav von Grunebaum, *L'identité culturelle de l'Islam*, Gallimard, Paris, 1973, p. 44.

⁴⁴⁰ *Ibidem*. Gustav von Grunebaum, *L'identité culturelle de l'Islam, op. cit.*, 1973, pp. 46-47. « Notre besoin de nous redécouvrir et de nous reconstruire nous-mêmes face à l'arrière-plan que constitue l'acquis culturel total de l'humanité a fait de l'anthropologie culturelle une préoccupation centrale de notre temps. »

l'anthropologie qui se fonde sur ces deux principes au moins dans le cadre d'une intentionnalité. On trouve dans cette épistémologie, les germes d'une vision anthropologique et historique qui créent une position théorique basée sur le modèle de l'échange, tant sous le signe de la rencontre tragique, ou comme source possible de richesses entre deux cultures. De ce seuil théorique, on peut dire que d'une problématique classique propre à l'histoire de l'art de Winckelmann, la réflexion s'ouvre sur des questions de « transferts culturels ». L'utilisation de ce principe s'inscrit dans le sillage des études de Michel Espagne⁴⁴¹ qui l'articulent dans le contexte franco-allemand du XVIII^e siècle avec le souci de mettre en présence plusieurs espaces culturels dans une mise en avant de leurs imbrications. Aborder l'appropriation de la culture des Anciens par Winckelmann, c'est interroger nécessairement la mémoire du contexte de réception. D'un point de vue culturel, c'est évoquer des symboles esthétiques qui constituent l'Allemagne du XVIII^e siècle, c'est toucher à la structuration même de cette mémoire dans son hétérogénéité. Michel Espagne qui a étudié cette question d'un point de vue historique, parle d'une recherche « d'une mixité de mémoire⁴⁴². » Dans la mesure où la présence de la Grèce n'intervient pas simplement dans la production d'œuvres allemandes avec le concept d'imitation, elle contribue également à en dresser la carte culturelle et identitaire. C'est dans cet écart, que la culture grecque décrite par Winckelmann, permet une recomposition de la culture allemande tout en proposant une synthèse nouvelle de l'art antique.

Parmi les multiples paramètres à prendre en considération, la situation historique n'est pas une des moindres, car si Winckelmann tend à l'Allemagne un modèle étranger, c'est par nationalisme, précise Michel Espagne⁴⁴³. C'est un art antique porteur de toutes les idéalités qui est proposé par l'historien à une culture en crise. Cet art répond à une dimension politique, mais aussi affective et spirituelle. L'appropriation historique articule toute une série de relations difficiles, qu'elles soient historiques (culture grecque – culture allemande) ou antithétiques (culture grecque de l'Allemagne). Comment l'idiome grec s'est-il germanisé ? Comment l'art grec a-t-il répondu à un préconstruit intellectuel allemand ? Comment a-t-il pu être conjugué sur les variations d'une construction de la

⁴⁴¹ Voir en particulier Michel Espagne, *ibidem*.

⁴⁴² Nous avons emprunté cette terminologie « Mixité de mémoire » à Michel Espagne, *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe. XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, P.U.F., 2000, p. 15.

⁴⁴³ *Ibidem*.

Bildung allemande⁴⁴⁴ tant par son caractère littéraire, voire linguistique autant qu'esthétique ? Jusqu'où peut-on penser aller vers l'origine d'une discipline telle que l'histoire de l'art autour de cette question qui relève des rapports entre les cultures ? De la réponse à ces questions dépend la possibilité d'aborder des pans entiers de l'histoire culturelle allemande qui reposent sur la question de l'assimilation et de la réinterprétation d'une culture étrangère. L'appropriation historique d'une culture étrangère est une question qui mérite ainsi d'être posée à plusieurs niveaux.

Dans le cadre théorique de Winckelmann, elle se greffe sur une armature historique solide et pusillanime. Parler d'appropriation bouscule différents niveaux sensibles, tels que les questions reliées à l'idéologie allemande. Elle renvoie par exemple à un des concepts fondateurs, celui de l'origine (*Urbild*)⁴⁴⁵ dans le sens d'originaire, que le contexte de réception accepte ou rejette, tel un reflet dans le miroir. C'est en fait la question politique dans l'intensité de ces liens avec l'objet artistique qui est soulevée. Souvent négligée au profit de la recherche d'identités, l'appropriation culturelle met en avant un métissage essentiel autour du principe fédérateur de la mémoire. De tout cela naît une réflexion dont le sceau est tragique et que l'on peut en fin de compte assimiler à ce mouvement deleuzien de la doublure et du pli⁴⁴⁶. Winckelmann regarde volontiers du côté de l'Antiquité pour y trouver un modèle classique et l'investir d'un véritable matériau historico-mythologique pour contrer la dégénérescence de l'art baroque et de la société française⁴⁴⁷. Une preuve de plus, s'il en fallait une, que les questions artistiques et esthétiques sont fondamentalement politiques, mais reposent à l'origine sur le désir de l'historien. La Grèce antique de Winckelmann consiste en un plaidoyer pour la pérennité du classicisme incarné dans une forme aussi durable que celle du mythe. Et face aux ruines de l'art grec, Winckelmann se propose par le biais de l'histoire, de procéder à une exhumation qui célèbre une origine idéalisée. Ce lieu du mythe hellénistique trouve dans la pensée allemande une inscription dans une longue descendance, de Winckelmann à Nietzsche, en passant par Schiller, Hegel, Goethe etc. Ce face à face ne peut se limiter à une question esthétique, il renvoie

⁴⁴⁴ La *Bildung* est le propre d'une culture allemande, l'objet d'une culture formatrice. On se reportera à la partie III de la thèse.

⁴⁴⁵ Nous développerons ce point dans la troisième partie.

⁴⁴⁶ Nous faisons évidemment référence à la notion deleuzienne. Cf. Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de minuit, 1988.

⁴⁴⁷ Nous ne pourrions suivre cette mythologie ici, mais elle sera la toile de fond de la partie III.

au contraire à toute la question anthropologique d'une « mémoire interculturelle⁴⁴⁸ » et de la « colonisation de l'imaginaire⁴⁴⁹. »

À l'aide d'un exemple linguistique, on peut montrer combien l'interprétation esthétique que Winckelmann fait de la beauté classique, met en présence plusieurs espaces culturels pour une sédimentation historique. Ce passage d'une langue vers une autre est telle une ivresse de renommer les choses à neuf, comme au matin du monde. C'est parce que l'on est étranger à une langue que l'on peut s'en décoller et y réfléchir. L'historien en transposant à la définition de la beauté de l'art grec, la notion allemande de *Stille*, redéfinit en même temps cet art du passé au travers de la plus pure tradition philologique allemande. De façon générale, la philologie allemande au XIX^e siècle, pour ne nommer que l'institut Warburg à venir, va consister à arracher aux racines des mots le secret de sédimentation pour constituer une rhétorique mémorielle. Cette répartition et ce mouvement d'intégration est également animé par un mouvement contraire et peut être analyser comme un phénomène de « transfert » pour une conjoncture esthétique. En se référant à toute une tradition culturelle qui remonte aux textes anciens, en introduisant par exemple dans la langue allemande la notion de *Grazien*, Winckelmann greffe la culture allemande sur la tradition antique de la *charisgratia*⁴⁵⁰. Ce que Winckelmann construit est une esthétique incarnée dans une forme aussi durable que les monuments. Elle vient nourrir une culture allemande qui d'après ses propres termes, souffre d'amnésie. La culture grecque est appelée en renfort pour soutenir l'adulte vacillant. Tout en transposant des notions allemandes dans une recontextualisation de l'objet, Winckelmann intègre la culture allemande à un système conceptuel issu de la vertu grecque. Ses passages linguistiques ne sont pourtant que la surface des transformations qui sont en cours dans le cadre d'une appropriation historique qui débouche sur une mémoire susceptible de se renouveler⁴⁵¹. Le parti qu'a pris l'auteur de juxtaposer de multiples couches de ces

⁴⁴⁸ Michel Espagne, *ibidem*, p. 75.

⁴⁴⁹ Cf. Serge Gruzinsky, *La colonisation de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1988.

⁴⁵⁰ Les études d'Édouard Pommier sont à ce titre éclairantes, même si elles restent inscrites dans un cadre strictement classique. Id, « La notion de Grâce chez Winckelmann », in *Winckelmann : La naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, actes de colloque, 11 déc. 1989 au 12 fév. 1990, pp. 39-81.

⁴⁵¹ Quand on évoque la notion de mémoire, on pense aux travaux de Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, P.U.F., 1950. L'histoire telle que la conçoit l'auteur n'est pas une collection de restes du passé, mais une tentative de mettre en évidence les formes de conservation du passé dans le présent. Ce travail est resté inachevé et n'a été découvert qu'après sa mort. Walter Benjamin a poursuivi ces études dans *Les cadres sociaux de la mémoire* en 1925. Signalons à ce titre également Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* et le livre de Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

procédés de langage permet d'établir la nature fondatrice de la représentation qu'il met en place. En même temps, l'historien Michel de Certeau⁴⁵² de son côté nous rappelle combien occuper une langue étrangère comme un espace culturel relève essentiellement d'une appropriation intime. Cette intimité permet d'appréhender le second moment de cette compréhension de l'histoire de l'art de Winckelmann, l'appropriation artistique, constituée par le désir du corps du jeune éphèbe grec qui devient le dépositaire d'une stupéfiante masse d'informations.



Fig. 27. Johann Heinrich Füssli, *Jeune femme devant le Laocoon*. Mine de plomb, plume, pinceau, lavis sur papier, (1801), Zürich, Kunsthau.

On se rappelle l'histoire de Pygmalion, dont Vénus anima la statue qu'il venait de façonner et dont il tomba amoureux. Double jeu du fantasme : le sculpteur veut cueillir le simulacre dont il est l'auteur et son égarement est lui-même mis en scène dans le rêve qui constitue le mythe. L'imagination est faite d'images intérieures et immatérielles. Et elle se nourrit d'images extérieures et matérielles, perçues par les sens, déréalisées à leur tour, appropriées de mille manières. On peut se poser plusieurs questions ici : comment a été pensée l'interaction de la représentation et de l'imagination ? Comment ont été appréciés leurs effets sur Winckelmann ? Et par ailleurs, comment les représentations elles-mêmes ont-elles figuré et mis en scène le processus de cette interaction ?

Une histoire classique des styles donne peu de prises à une appropriation qui appelle davantage une attitude de type philologique traversée par des dimensions multiples. Reste que l'utilisation de la catégorie de l'appropriation artistique peut aussi bien nous mener

⁴⁵² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris Gallimard, 1975.

vers une eschatologie esthétique. Mais en refusant de déduire la représentation de l'art grec de l'expérience subjective de l'historien, ou de l'ordre de la physiologiste de la vision, en coupant la représentation de la genèse scientifique des études anatomiques du XVIII^e siècle, de l'optique et de l'histoire intellectuelle en général, on l'ampute d'une part fondamentale. Si l'on s'appuie sur les théories freudiennes, on a vu que le rêve peut s'interpréter selon une structure de rébus qui ouvre sur des dispositifs symboliques. Cependant le rêve peut également se comprendre selon une voie phénoménologique à partir des orientations fondamentales du sujet dans son rêve. Dans le domaine de l'histoire de l'art, Winckelmann a réuni ces deux modalités de connaissance pour envisager une transposition à l'esthétique d'une connaissance du corps à partir des fragments de statues.

Le fragment peut être abordé dans ce point de passage entre les cultures en articulant cette double appropriation. Autant il est intéressant de l'interpréter et d'y repérer une organisation complexe de symboles pour une rhétorique singulière, autant il est nécessaire de l'envisager en tant qu'expérience philologique impossible à analyser. Dans l'histoire artistique ce sont les fragments qui montrent l'antique comme antique⁴⁵³. Mais ils le montrent en même temps comme une totalité brisée, tel un corps en morceaux dont ne subsisteraient que quelques restes épars, à l'image précisément de tous ces corps de la statuaire grecque qu'il a fallu recomposer à partir d'une jambe, d'un torse ou d'un bras. C'est Quatremère de Quincy qui l'a dit : « Winckelmann est parvenu à faire un corps de ce qui n'était qu'un amas de débris⁴⁵⁴. » Ce sont là les mots d'un fervent admirateur qui soulignent ce qui semble être la fragilité d'une construction historique, mais qui se révèle être la perspective préliminaire d'une surprenante construction de l'image de corps grec. La manière dont s'établit le rapport à l'antique est l'indice d'une mutation esthétique qui contient en germe la mort de l'antique. On la retrouve chez Winckelmann autour d'une reconstruction d'un corps à partir de restes pour une sémantique historique. Pour mieux poser cette question centrale, on élucide ici ce besoin de corporéité symbolique qui passe

⁴⁵³ On a vu que le fragment impose le lieu et une valeur dialectique, à la construction de l'histoire de l'art.

⁴⁵⁴ A. C. Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, 1796, p. 103. éd. Éd. Pommier, Paris, 1989, p. 103. Deux points dans la citation de Quatremère de Quincy, posent une série de questions remarquables d'ordre historiographique. Tout d'abord, il souligne l'importance de l'observation dans cette histoire de l'art. On est devenu très sensible au regard ou plus exactement à la façon dont l'image construit un tel regard de façon spécifique. C'est à partir de la connaissance reliée au regard que l'historien est parvenu « à faire un corps de ce qui n'était qu'un amas de débris. »

par le processus de Pygmalion, qui se définit à partir d'une triade : celle d'une capture, d'une séduction et d'une incorporation.

Le fragment de la sculpture est pour Winckelmann un objet de méditation poétique et philosophique. Émerge une beauté froide et idéale, un rêve sculptural qui exhale un parfum funèbre et sépulcral. Mais si la beauté de pierre caractérise l'idéal winckelmannien, en revanche on trouve une beauté désirée qui passe par l'appropriation artistique du corps, qui n'est plus de l'ordre du sentiment platonique⁴⁵⁵. Le fragment antique contiendrait en germe la mort, mais aussi des prémisses de la mort de l'art, non pas au sens hégélien du dépassement de l'art par la philosophie, mais au sens d'une appropriation de l'art sous l'influence des fantasmes de l'historien. Si le constat de décès de la sculpture antique est consommé par l'historien, on peut se poser la question sur ce qui meurt. Est-ce la sculpture ou une certaine idée de l'art ? Est-ce que la sculpture antique, ses fragments, peuvent survivre à une certaine dissolution de l'idéal antique ? Ce trouble est perceptible chez Winckelmann où l'on peut noter un mouvement qui se circonscrit difficilement. Il ne s'agit pas d'une simple présence d'un corps étranger dont on pourrait sonder les mécanismes d'importation dans un système culturel. Il s'agirait plutôt d'une puissante subjectivation perceptible dans le matériau archéologique et dans le matériau historique à la base de la construction d'un système théorique grâce auquel vont communiquer deux cultures très éloignées dans le temps et l'espace. L'appropriation artistique en est une des formes.

Dans le prolongement de Freud⁴⁵⁶, la psychanalyse permet à Elkins une approche des infrastructures psychologiques du discours de l'historien de l'art⁴⁵⁷. La collecte systématique de références et d'images dans la construction de l'histoire de l'art de Winckelmann inviterait à y penser. Sa réflexion est intéressante pour esquisser l'appropriation artistique basée sur la dimension du sujet captivé dans le champ de la vision et dans un rapport au désir qui reste énigmatique. Elkins n'emprunte pas les

⁴⁵⁵ Cf. Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 576. La définition de socratique (amour) « pédérastie. » Amour socratique. L'expression amour socratique est chez Voltaire et désigne ainsi que la définit le Larousse du XIX^e siècle un « vice honteux dont on charge quelquefois la mémoire de Socrate. » Il semble bien que l'amour de Socrate pour ses jeunes disciples, et en particulier pour Alcibiade, ait été pur et platonique ; mais il a été accusé de corrompre la jeunesse.

⁴⁵⁶ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 517.

⁴⁵⁷ James Elkins, « Calming the delirium of interpretation », in *Why Are Our Pictures Puzzles ?* New York, Routledge, 1999, pp. 155-170.

concepts psychanalytiques pour nourrir le sens de l'œuvre, mais bien pour situer la fonction du manque au cœur du discours et de la position de l'historien, c'est précisément celle qui situe l'appropriation artistique. Elkins pointe des éléments qui échappent au discours en général en proposant une métaphore, celle du puzzle. Écrire sur les images et résoudre un puzzle, présentent des analogies. Par exemple les tentations subjectivistes inscrites au cœur d'une méthodologie pour une genèse d'un texte, ou encore l'enfermement dans le jeu de l'élément manquant à trouver, mettent l'accent sur l'appropriation par la mémoire. Ce besoin de voir les images comme des sortes d'objets énigmatiques requiert un effort d'interprétation dans lequel intervient l'imagination qui peut à elle seule être le signe d'une résistance de toute représentation. Cet effort d'interprétation est avant tout relié à une pathologie, celle d'une quête phobique. Cet excès d'interprétation, tel une excroissance organique de l'histoire de l'art⁴⁵⁷ représente une métaphore stimulante sur un plan épistémologique pour une appropriation, mais aussi cette dimension de l'excès, car en réalité, l'un des désirs profonds de l'historien, peut-être celui qui le définit le mieux comme possesseur de la fonction symbolique est de devenir, d'être le corps de l'Autre.



Fig. 28. *Tête d'un faune*, Gravure de la Villa Albani, extraite de Winckelmann, *Les Monuments antiques (non publiés)*.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 3.

SYNTHÈSE DE LA PARTIE I

COMMENT OUVRIR LA VOIE POUR UNE RELECTURE ANTHROPOLOGIQUE DE
WINCKELMANN

Cette première partie a fait l'état de la conception classique de l'art grec, pour ouvrir la voie à une relecture anthropologique de Winckelmann. Elle situe le projet de Winckelmann dans un double registre, esthétique et historique. Selon Winckelmann, la beauté antique reçoit un rôle symbolique dans le sens où elle renie le temps, ce qui relève en soi d'une opération typiquement classique⁴⁵⁸. Ce faisant, il introduit l'idée d'une immuabilité de l'art qui va caractériser tout le néoclassicisme. C'est la grande question, piégée par la définition même du terme « classique » inscrit entre l'évaluation d'un canon et la description d'un moment historique qui a fait de Winckelmann un néoclassique. La vision d'ensemble de la réception historique de Winckelmann semble d'accord sur le constat classique de son apport historique. Il ne s'agit pas tant de savoir ce que Winckelmann a fait avec la représentation de l'art grec qu'il cite, emprunte ou qu'il imagine. Mais plutôt d'admettre que la présence de cette représentation de l'art est avant toute chose, immuable. C'est sur cet horizon, que la remarque de Julius von Schlosser présentant Winckelmann « comme le grand événement du classicisme du XVIII^e siècle⁴⁵⁹ » a pris son sens. Il s'agissait de revenir sur ces tensions, à savoir si le classicisme de Winckelmann appartient à un procès historique, conjoncturel et contingent, ou bien s'il a vocation d'incarner une perfection universelle et éternelle. Les deux principaux ouvrages de l'historien (*Gedanken, Geschichte*) reflètent assez justement cette coexistence de constantes théoriques et formelles.

Un des objectifs de cette partie était de faire advenir des éléments moins travaillés par l'historiographie traditionnelle. Faire advenir le regard, la question des sources, ou encore la disparition de l'art, joue un rôle heuristique dans le prolongement des connaissances

⁴⁵⁸ Surtout elle est vue à présent à travers la complexe synthèse bellorienne pour le XVII^e siècle français et non plus comme la simple succession chronologique de la renaissance d'un foyer artistique dans les années 1600-1640. Nous l'aborderons par la construction de l'objet et son acronyme, celui de l'observation dans l'histoire de l'art winckelmannienne. C'est justement avec Winckelmann que Rome est conçue à la fois comme le lieu de l'origine du néoclassicisme, et comme un instrument d'appropriation de l'Antiquité voire de transfert culturel au sens propre de translation et au sens historiographique. Cf. *La fascination de l'Antique. 1770-1770. Rome découverte, Rome inventée*, Lyon, Musée de la civilisation Gallo-Romaine, Somogy, Éditions d'art, 1998.

⁴⁵⁹ Julius von Schlosser, *Littérature artistique*, op. cit., p. 515.

winckelmanniennes, et engendre un nouveau seuil qui conduit à remettre en cause des acquis reconduit par une réception contemporaine. Aucune œuvre antique n'a mieux scellé cet espace où se fondent les opposés, comme le *Laocoon*. La représentation définie par la « calme grandeur » n'a pas fini de susciter des controverses qui peuvent s'avérer fécondes. La sculpture bouscule les certitudes classiques, met en évidence les écarts et les oscillations en introduisant l'espace romantique du sublime qui devient l'expression du pathos. Il s'agit du lieu essentiel à travers duquel *Laocoon* situe la défaite de la sérénité antique. Il appartient à Winckelmann d'être le premier historien à considérer les causes et les effets de la mort comme un savoir préalable à toute représentation. La description de *Laocoon* tourne autour de cette idée maîtresse, le mouvement que la mort imprime sur le corps. En sculpture, cette expérience du trépas balaie l'idée générique de la mort classique. Un tel combat n'est pas sans déranger la norme classique qui situe l'origine de la discipline. Ce canon est rarement remis en cause par les fondements historiques, même si des études récentes ont donné lieu à maintes polémiques sur la canonicité, les relisant et parfois les chargeant de significations nouvelles étroitement liées aux faits politiques, historiques du temps, ou au fait intime de l'homosexualité de l'historien (les études récentes anglo-saxonnes). Que ce soit la réception passée, ou des études plus contemporaines, la perspective historiographique a surtout livré la fiction de points de fuite disciplinaires. Cette tâche dans la première partie s'est avérée complexe en partie par l'étendue des études qui entourent Winckelmann. Nous avons abordé cette diversité conformément aux deux grands courants qui répartissent l'instrumentalisation des études winckelmanniennes : un creuset d'études contemporaines françaises, comme celles d'Édouard Pommier et d'Élisabeth Décultot qui présentent un panorama très ample des sources littéraires de l'historien, et une réception allemande contemporaine de Winckelmann qui s'est développée suivant un itinéraire propre à une construction culturelle.

Par ailleurs pour mettre en évidence les paradoxes qui ont scellé la réception de l'histoire winckelmannienne, nous avons pris le parti de juxtaposer et comparer les deux réceptions, française et allemande. Si pour le classicisme français, Winckelmann reste le chantre néoclassique d'une construction idéologique, la réception allemande subordonne le projet historique de Winckelmann à une exigence culturelle. Comme l'a écrit l'historien Holger

Schmid⁴⁶⁰, ce qui se présente comme le projet d'une histoire de l'art apparaît davantage comme la constitution même de la *Kunstwissenschaft* (science de l'art) en Allemagne. Le moment classique que représente Winckelmann ne se réduit pas à quelques notions normatives (Beau idéal – imitation). L'enquête historique de Winckelmann ne prend sens qu'en s'appuyant sur ce que la préface désigne comme l'essence de l'art (*das Wesen der Kunst*). Aussi il a fallu revenir sur l'histoire de la réception de Winckelmann qui apparaît dès lors comme une nébuleuse à géométrie variable.

Cette prise en compte des divers champs culturels s'avère importante pour la construction de la représentation de l'art grec. Une des possibilités d'une méthode anthropologique est le parti pris de présenter plusieurs cultures, rarement mis en évidence dans le cadre historique de Winckelmann. Par exemple là où le classicisme français avait mis l'accent sur la continuité d'une tradition classique autour de concepts stéréotypés, Winckelmann avance la figure du retour comme figure centrale du mouvement néoclassique. C'est certainement dans la veine d'une telle prise de conscience que la réédition récente de la *Geschichte* s'est faite dans sa version française. Elle est précédée d'une introduction qui remet en question la perspective même de l'ouvrage à partir de cette double réception. À partir de ces paradoxes propres à une cartographie épistémologique de la réception de Winckelmann s'est installée une série de parasites conceptuels entre nous et la représentation de l'art grec. On peut se demander par exemple pourquoi une idéologie classique française persiste à côté de ce qui se révèle comme la nature anthropologique de la représentation de l'art grec de Winckelmann ? Parmi ces parasites, on peut également signaler la fortune française qui a brandi la représentation de l'art grec comme une critique sociale du politique. On ne peut nier les résonances morales et politiques du récit winckelmannien. On observe également au XVIII^e siècle une affirmation de la culture allemande qui passe par une volonté de se départir l'art baroque français. Winckelmann, dans le cadre de la réception allemande n'est pas de reste dans la mesure où il se révèle être le grand mythe du *Klassizismus* à venir. Qu'ils soient proprement historiques, littéraires ou esthétiques, les divers champs d'investigation que Winckelmann a suscités au cours des siècles l'ont pourtant systématiquement inscrit dans un mouvement néoclassique faisant de la représentation de l'art un objet construit de toutes pièces.

⁴⁶⁰ Voir Holger Schmid, « Problèmes de la Kunstwissenschaft », in *La part de l'œil, Problème de la Kunstwissenschaft*, op. cit., pp. 13-21.

Curieusement avec Winckelmann, les études sur les sources littéraires et historiques se sont développées de façon indépendante aux études artistiques. Ce point est une fissure importante dans la réception classique dans son ensemble. D'un côté, on trouve les études de type iconographique qui posent le problème de la beauté classique à partir d'une rhétorique antique. De l'autre, la stabilité épistémologique de la discipline reste nouée aux postulats littéraires. Le fait de les présenter ici de façon parallèle peut donner l'impression de rapprocher des travaux qui n'ont pas eu d'influence les uns sur les autres. Et pourtant, ce trompe-l'œil méthodologique accuse un rapport de filiation directe qui ouvre sur une carence réelle au niveau de la réception du récit de Winckelmann. Il s'agit d'une absence importante, celle d'une réflexion esthétique inscrite dans le cadre d'une anthropologie du visuel. Alors que l'histoire de l'art contemporaine marque de progressives émergences en s'alliant avec les études anthropologiques, Winckelmann semble représenter une immuable origine classique, comme s'il existait à cet égard une donnée fondamentale de l'histoire. À un moment où l'histoire de l'art recourt à des explications anthropologiques, le nécessaire classicisme du moment fondateur persiste.

Il est important d'insister sur les études d'Élisabeth Décultot qui soulignent la part anthropologique de l'historien. Winckelmann offre une esthétique anthropologique en inscrivant son objet dans une ethnologie, une anatomie, et une climatologie, là où l'Europe ne connaissait que la question du goût. L'esthétique de Winckelmann est un récit ordonné qui déploie les œuvres dans l'histoire, mais aussi au-delà d'une simple explication stylistique des objets, il prétend expliquer une culture par l'objet⁴⁶¹. L'homme est celui qui situe la beauté idéale dans « la calme grandeur, » mais il est aussi l'historien qui tire des pages surprenantes guidées par une anthropologie propre à son siècle quand il décrit les effets visuels produits par la couleur noire des statues égyptiennes pour une représentation culturelle⁴⁶². Comme si une anthropologie devenait l'opératrice de son classicisme. Cette réinterprétation de Winckelmann montre à travers l'entremêlement des sources qui furent les siennes, des discours d'origine différente, la complexité des courants qui déplacent la réception classique, mais aussi la difficulté que l'historien a rencontrée à parler de la sculpture. Winckelmann a inventé un langage nous dit Décultot.

⁴⁶¹ Cf. Alain Schnapp qui situe Winckelmann par rapport au travail des antiquaires. Id., *La conquête du passé*, *op. cit.*, p. 318.

⁴⁶² Winckelmann, *ibidem*, p. 162.

Mais une des raisons de l'importance de reconnaître l'anthropologie propre à l'historien, est d'illustrer le principe des visées imaginaires qui lui sont propres. Au-dessus de tous ces efforts pour définir une méthode historique et un langage esthétique, plane le mythe d'un pur Regard, « un œil qui parlerait » rajouterait Foucault⁴⁶³. Sa pleine formulation définit un important point de départ conceptuel pour mettre en évidence les écarts entre une réception classique de l'historien et l'anthropologie qui lui est propre. Chacune de ses descriptions de statues apporte la preuve de ce fondement théorique.

Reste que ce fondement n'est pas le propos d'une anthropologie du visuel même si son adhésion permet de situer un déplacement classique au cœur du récit historique. C'est en définitive à partir des tensions de cette histoire de l'art et leurs répercussions historiques que s'ouvre une possibilité de relecture anthropologique de Winckelmann. Notre approche élargit le propos, elle est prompte à dépasser la matérialité singulière de la description winckelmannienne et ses conséquences directes sur la perception de l'objet qui sont le propre des études de Décultot pour discerner au contraire les conséquences de ce qui va constituer une absence singulière de l'objet. Aussi revenir sur la question épistémologique de l'absence de l'art, c'est prendre la mesure d'un premier déplacement, celui d'une véritable mutation épistémologique. Ce déplacement met en place la représentation imaginaire de l'art grec, celle du désir d'où surgit le fantasme de l'appropriation. Il y a sans doute dans le désir winckelmannien pour la sculpture grecque une origine biographique particulière formulée par l'homosexualité. Mais si le XVIII^e siècle a bien apporté comme le veut d'Alembert, « une nouvelle lumière sur quelques objets, une nouvelle obscurité sur plusieurs⁴⁶⁴ », cette expression s'applique au désir de Winckelmann. Le désir, c'est l'appropriation du passé grec dans une pensée en quête d'identité qui est en soi le souci des Lumières. Le terme même d'appropriation nous invite à réfléchir au mouvement de la conscience historique. C'est sans doute sur ce point précis que réside l'un des déplacements majeurs résultant d'une approche anthropologique.

Winckelmann a été bouleversé par la découverte de l'Antiquité, mais encore davantage par la prise de conscience de sa disparition. Aussi c'est à partir de ce bouleversement que la progression de notre pensée a progressivement affranchi la représentation de l'art grec

⁴⁶³ M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 115.

⁴⁶⁴ D'Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie*, d'Alembert le dit clairement dans le discours préliminaire à l'Encyclopédie, les idéologues le répéteront.

des lourdes traditions artistiques (imitation – beauté). Ce principe a établi une scission importante entre la part classique et la part culturelle de la représentation de l'art grec, et justifie une relecture de Winckelmann dont la principale articulation passe par la double appropriation corporelle et culturelle qui se détache de son récit. La représentation de l'art grec est ainsi désenfouie du classicisme par l'action d'un phénomène de déposition qui est propre à Winckelmann, mais aussi à une époque. Ainsi naturellement une méthode anthropologique repasse par les mêmes notions classiques, la question du regard et la question de la beauté en font partie. Elles se situent sur une ligne de fracture, celle qui sépare une historiographie et une anthropologie, mais aussi elles participent au moins autant du monde de l'invisible que du monde des vivants. Antiquité rêvée, quête mélancolique, le regard de l'historien met en place une logique de base entre le rêve et le désir qui situe la question classique de l'interprétation, mais aussi son écart. La représentation de l'art grec devient objet de discours et de restauration, et c'est précisément ce qu'a dit Winckelmann : « l'art grec est mort, il devient l'objet de l'histoire⁴⁶⁵. » Mais encore une fois, le désir d'appropriation se heurte à l'opacité d'une instrumentalisation historique.

Le concept de l'imitation ne dit rien d'autre : il situe une fracture entre le classicisme et une appropriation de l'Autre. Aussi le débat qui traverse l'histoire de l'art n'est plus l'affrontement d'un modèle classique et d'un modèle anthropologique, mais une réflexion sur l'appropriation, son extension et les conséquences de son modèle. Au lieu de penser l'histoire de l'art comme une confrontation entre deux modèles disciplinaire, on propose un axe anthropologique qui va du modèle classique de l'imitation, à ses aspects destinés à s'appropriier et à changer la nature de ce que l'on peut entendre par rencontre ou découverte de l'Autre, et construction ou découverte de soi. Intervient la question du rêve de l'historien, du désir, moins pour l'objet de représentation, la sculpture grecque que l'on voudrait comparer au rêve de Winckelmann, que pour la sollicitation à interpréter, selon l'expression avancée par Paul Fédida⁴⁶⁶. Aucune conception représentative ne saurait se dérober à cette relation qui lie d'un côté le support culturel qui la transporte, de l'autre le corps de l'historien. Winckelmann lui-même n'écrivait-il pas que l'histoire doit cesser d'être uniquement historique pour devenir une histoire fondée sur la culture politique

⁴⁶⁵ Winckelmann, *ibidem*.

⁴⁶⁶ Paul Fédida, *l'Absence, op. cit.*, p. 190.

artistique et historique des Anciens ? Il n'a jamais cessé de penser la contradiction entre sciences historiques et sciences anthropologiques.

L'histoire de l'art aurait de ce fait pour but inavoué d'inventer la représentation de l'objet. Cette reconstruction passe nécessairement par une dimension imaginaire. C'est cette dimension qui comble les lacunes des vestiges et les silences inévitables des sources. Ce faisant elle s'est détachée de l'antiquarisme, mais elle s'est aussi inscrite dans un point de fuite, celui de la disparition de l'objet, qui va devenir celui de l'interprétation et de la représentation de l'art grec. La perte est l'activation du processus d'appropriation, le deuil le met en mouvement. Mais il faut distinguer entre perte de qui et perte de quoi, et de surcroît comment concilier une esthétique normative et un processus d'appropriation. On voit la difficulté se formuler : l'histoire de l'art ne peut se construire qu'à partir de la perte de son objet, mais elle ne peut pas résider dans la forme anthropologique de l'appropriation de l'art grec. Reste que le simple fait de tenir compte de cette dimension de la disparition va créer des déplacements épistémologiques. L'oubli pris comme point de fuite d'une relecture anthropologique de Winckelmann, tend à refuser les déterminismes classiques dans un nécessaire mouvement critique, pour articuler une double appropriation qui découvre combien la représentation de l'art grec était proche d'idées mythiques connues depuis l'Antiquité au sens traditionnel du terme. L'appropriation de l'art grec chez Winckelmann est de ce fait un important point de départ pour permettre la réconciliation de dualités fondamentales entre l'histoire et l'anthropologie. Ce lieu théorique permet de reprendre pour les entériner les propos de Winckelmann : « Qui comprend l'art, verra que mon imagination voit juste, bien que l'insensé en rie⁴⁶⁷. »

⁴⁶⁷ Winckelmann, *Manuscrit de Florence (brouillon), 1755-1756*, in Max Kunze, *Das Florentiner Winckelmann-Manuskript*, Florence, 1994, pp. 13-23. Cité et traduit par Élisabeth Décultot, *ibidem*, p. 135.

PARTIE II

PARTIE II

L'IMAGE DE L'ART GREC EST UNE APPROPRIATION DU CORPS

INTRODUCTION

Si on se rapproche du questionnement qui est celui du corps, c'est bien sûr qu'il semble porter la leçon théorique de l'appropriation. Le corps grec est un lieu, celui de l'histoire de l'art, de l'insaisissable, mais aussi du mystère¹ que Winckelmann n'hésite pas à s'approprier pour fonder sa propre théorie. Le mystère, métaphore religieuse d'origine antique se rattache sans aucun doute aux mystères d'Éleusis². C'est que le corps de la sculpture chez Winckelmann est esthétique, sexuel et religieux. Trois questions entrelacées qui font table rase des interprétations passées et des lectures classiques, et qui marquent dans l'histoire de l'art de Winckelmann une véritable rupture. L'histoire de Winckelmann est avant tout une histoire de corps. Elle en dit l'épaisseur cachée tant du point de vue culturel qu'historique ou encore poétique. Le corps et la confrontation avec le corporel qui en résulte soulèvent des problématiques propres à la sculpture, mais aussi à la culture. On le retrouve à la fois à la source de l'esthétique néoclassique du Beau idéal, c'est-à-dire d'un retour à l'antique, mais il a en même temps contribué à la naissance d'un discours sur la condition humaine³. La coexistence de ce double point de vue, historique et esthétique traverse toute la pensée de l'historien et c'est elle qui lui donne ses accents parfois si douloureux. C'est que l'art antique, la sculpture ne sont pas seulement pour lui un objet de connaissance historique, elles sont avant tout un objet d'amour qui le bouleverse et transporte son âme mais aussi son imagination érotique. Winckelmann a entretenu un rapport constant et privilégié avec le corps dans un rapport plus ou moins souterrain avec le registre du sensible. Chez Winckelmann, le corps se montre et ce n'est pas nécessairement un corps iconographique, mais c'est un corps esthétique qui découvre ses anxiétés et ses faiblesses. Aussi la réflexion sur le corps s'engage selon un double

¹ Cf. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2005, p. 13, note 1.

² Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 459.

³ Nous avons vu dans le précédent chapitre que cette postérité paradoxale tient de la double perspective de Winckelmann, les conditions historiques et esthétiques.

mouvement : le corps est d'une part perçu comme désir, de l'autre il est envisagé comme le seuil d'une intériorité, un monde dont il faut déceler les détails. D'où la double détermination de la sculpture, à la fois en fonction de l'appropriation du corps, d'autre part du point de vue réflexif sur le Beau.

Aussi cette deuxième partie se livre à une enquête qui replace le corps idéal, mais aussi le corps grec dans un monde imprégné de poésie dionysiaque et de curiosités érotiques. Ce corps grec satisfait le sens de la beauté physique de Winckelmann dans sa perfection polie des membres. Mais il porte aussi en son creux le mot *sôma* et désigne originellement le cadavre, c'est-à-dire ce qui reste d'une corporéité réduite à une figure inerte, une effigie, objet de culte. Aussi l'appropriation du corps débouche sur une phénoménologie. Quand il s'agit de dire le corps, la réflexion théologique est au cœur du récit et permet de le décrire dans sa puissance émotive. Certes le religieux a un objet particulier, l'invisible ou l'irreprésentable, mais sous les questions théologiques pointent les véritables tensions plastiques anatomiques et esthétiques : il s'agit de la représentation de la vie dans le marbre sculpté, de la jouissance esthétique et des limites de la représentation avec la catégorie du pathos. Car dans la distance qui sépare la représentation de ce qu'elle représente s'entend l'appropriation du corps. La question de la figuration n'est pas une donnée simple et immédiate et qui serait définie une fois pour toutes. L'attention portée par Winckelmann à la nudité, à la chair, à la peau place les statues grecques à la limite du tolérable esthétique. Tel qu'il se pose dans un cadre d'approche qui est le nôtre, l'axe spirituel soulève essentiellement la question de la représentation du corps dans sa condition abstraite, l'idéal précaire de la beauté physique lorsqu'elle est accablée par le poids de l'âme. Aussi le corps ne se définit pas tant par l'imitation d'un idéal éternel ou par la ressemblance de la nature⁴ mais bien par une appropriation. Un corps qui à travers le chaos du temps et de la mort s'associe dans l'esprit de Winckelmann au sentiment de pathos exprimé par le corps mourant. Il lui assigne une fonction non seulement de représentation de l'absent, nous l'avons exploré dans la partie précédente, mais également celle de médiation entre le visible et l'invisible, la matière sensuelle du corps et l'âme.

⁴ Dans ce cadre nous faisons référence aux traditions esthétiques qui cumulent le point de vue platonicien et aristotélicien autour de la figuration de l'art grec.

Développer des perspectives de travail de cette approche spirituelle du corps est nécessaire dans la mesure où l'histoire de l'art occidentale est faite de cet héritage dans la représentation et la conscience du corps en général⁵. L'idée d'un art beau en soi, et porteur en lui-même de sa valeur spirituelle est propre à l'Occident, car nulle part ailleurs n'a été posée de cette façon la question du sens donné à l'art (cf. II. 2.3 Le corps comme incorporation de l'art grec). Nous devons comprendre que seule notre pensée occidentale sépare le profane et le sacré. Le corps ne peut être compris que par référence à la plénitude de l'idéal, à savoir le nu, non pas la nudité mais le nu, c'est-à-dire la représentation d'un corps idéal aux proportions parfaites et aux muscles bien dessinés. Le nu ne va pas de soi en Occident. Il fait tradition et cela à travers tous les âges, des Grecs à Winckelmann, sans failles. Le nu est la condition essentielle de la sculpture, sa définition est l'art du nu. Elle a servi à la fois à différencier les spécificités techniques de la peinture et de la sculpture mais aussi à expliquer la mort de la sculpture. Ce qui a permis de définir son essence permet d'expliquer la cause de sa disparition. L'art européen a fait une fixation sur le nu, les églises ont rhabillé le sexe certes, mais elles ont gardé le nu. Le nu en Occident est condamné à la métaphysique, il expose l'Être au sein de l'avènement d'un visible, mais surtout il s'est emparé de l'objet le plus sensuel qui soit, le corps humain et le place au-delà du désir et du temps. Cette formule de Kenneth Clark⁶ semble épouser précisément la forme embryonnaire de la pensée de Winckelmann qui place le corps dans une perfection spirituelle, mais une perfection qui se dévoile dans les draperies mouillées et suggestives du corps féminin. Le drapé doit montrer autant qu'il voile le corps. La peau doit laisser transparaître un dépouillement des muscles et des veines ou encore la physiognomonie doit révéler les mouvements de l'âme. En nous appuyant sur un raisonnement de Georges Didi-Huberman⁷ qui oppose une histoire de l'art qui déssexualise le nu, le pétrifie dans l'éther de l'idéalisme, on peut entrevoir les enjeux théoriques chez Winckelmann qui articulent un érotisme modéré qui s'apparente à la sensualité des corps des Vénus et au caractère sacré du nu antique. Les Grecs ont contribué à l'objectivation du corps en transposant la philosophie de Platon qui serait ici à reprendre de près pour situer le nu de Winckelmann : seule la beauté, dit Platon détient cette part, d'être ce que fait briller du plus haut éclat le leurre du plus haut désir.

⁵ Thomas McEvilly, « Histoire de l'art ou histoire sainte », in *Art contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, pp. 121-153.

⁶ Cf. Kenneth Clark, *Le Nu*, Paris, Livre de Poche, 1969.

⁷ Cf. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999.

Cette trame commune tissée autour de la beauté qui fut le propre de la culture grecque est liée à la fois à des facteurs sociaux, (cf. II. 2.2 L'appropriation du corps pour une représentation de l'art grec), à l'émergence d'une pensée rationaliste sur la nature au XVIII^e siècle, mais aussi à l'histoire de la médecine et au savoir anatomique qui incarnent en quelque sorte un savoir moderne sur le corps chez l'historien. Ces jalons d'ordre culturel et social ont donné naissance à une représentation du corps qui est propre à Winckelmann et qui est sans doute le plus bel hommage du corps antique érotique et masculin que l'on n'ait jamais écrit, mais c'est aussi un éloge funèbre. Aussi le corps tout en étant transformé en phénomène de culture, reste une mise en scène de la sensibilité et du désir de l'historien. Ce qu'élabore Winckelmann est un théâtre mythologique érotique et anatomique qui constitue un ensemble qui met en relation le voyeurisme et la sexualité pour endosser un rôle rhétorique. L'érotisme masculin de Winckelmann se révèle être une constellation éclatée et hétérogène en partie à cause du système de l'histoire de l'art qui cumule plusieurs traditions antagonistes autour du corps, mais aussi à cause du refoulement relié à la réception de l'œuvre historique. Le corporel et ses diverses dimensions esthétiques, constituent un ensemble qui chez Winckelmann recouvre aussi bien des réalités organiques, des activités physiques ou des inspirations idéales. Poser le problème de l'appropriation du corps ce n'est donc pas se demander comment Winckelmann a pu affubler le corps grec d'idéalité, mais rechercher comment fonctionne l'appropriation, comment le corps grec permet de penser la relation de l'historien et de la représentation sous la figure du même et de l'autre, du proche et du lointain, du contact charnel et de la séparation. L'appropriation met le sexe ostensiblement au centre d'une imagination intime codifiée et collective. Cette rupture avec la tradition classique et l'entrée timide puis de plus en plus envahissante de la perspective nationale dans l'étude et l'appropriation du passé révèlent ces tendances à l'œuvre à l'égard du corps et de l'histoire de l'art en général. Aussi le corps peut être étudié ici en tant que fait anthropologique puisqu'il appartient de plein droit à la souche identitaire de l'homme⁸.

Notre développement théorique va se dérouler en trois temps qui s'ouvrent à l'analyse de l'appropriation du corps. Le premier reviendra sur les aspects érotiques du corps car si l'esthétique du Beau est l'histoire de l'émergence de la pensée idéale à même la matière,

⁸ David Le Breton, *ibidem*, p. 7.

c'est le corps grec érotisé qui réalise cette union d'une préfiguration de l'identité du sujet et de l'objet. Dans le savoir de l'élément sensible, la relation érotique est à la base d'une appropriation sensuelle du corps artistique. Winckelmann nous rappelle que la culture érotique grecque devient une mémoire culturelle, faite d'imaginaire et de mythologie. Les Grecs affirmaient leur identité culturelle à travers les raffinements du corps idéal du jeune éphèbe et les délices de l'amour, raffinements qui pourraient passer par la possession d'un objet voluptueux, le corps idéal. Ainsi le premier moment va envisager la question de la beauté idéale du corps sous l'angle érotique. C'est le panorama freudien qui ressort des notions de sexualité moderne (*gender studies*) dont nous reprenons ici le principe, mais qui seront reprises à la lueur des conditions culturelles qui sont les nôtres. L'interprétation que l'on peut donner de l'érotisme a depuis quelques années tendance à se diluer dans la mutation actuelle de la représentation du corps⁹. C'est dans ce cadre que nous essayons de décrypter cette reconfiguration de l'appropriation du corps érotique. Il s'agit de revenir sur la désublimation de la chair et les figures érotiques qui en émergent, les jeux d'échanges incessants entre érotisme et classicisme au cœur de l'histoire de la sculpture, les pratiques subversives de Winckelmann qui pourraient être à l'origine des marquages corporels qui déplacent le discours traditionnel. On peut risquer un schéma autour de l'opposition entre le corps obscène et l'apparat érotique de l'*Apollon* qui se projette dans une opposition entre la chair et l'image idéale. Ou encore l'apparence du *Laocoon* obstinément douloureuse qui offre une radioscopie précise de ce refoulement avec la complicité du tragique, de l'horreur et du religieux. Dans ces descriptions, la douleur et le plaisir se confondent en une impression unique, une beauté qui émerge du couple formé par la volupté et la violence. Elle peut être considérée comme le dionysiaque refoulé chez Winckelmann, mais aussi comme la fascination de la corruption qui pénètre chaque trait de cette beauté.

Cet horizon fait du corps de Winckelmann, un représentant de la pensée du XVIII^e siècle qu'il faut comprendre dans les traces historiques, stylistiques et rhétoriques. Au XVIII^e siècle, la sexualité a acquis une honorabilité incontestable libérée de la contrainte

⁹ Nous soulignons cet anachronisme inévitable, celui de l'arrière-plan de questionnement contemporain qui greffe la question du corps sur l'identité humaine par l'effet de la bioéthique, clonage etc., la représentation classique du corps chez Winckelmann connaît aujourd'hui des mutations subtiles que nous n'aborderons que partiellement.

insidieuse de son existence souterraine¹⁰. Une dichotomie qui reconduit une version linéaire et téléologique de l'histoire. Aussi se questionner sur la présence du corps charnel c'est reprendre la question classique de la couleur qui réhabilite celle du plaisir. Les couleurs du corps se situent entre le libertinage et le débat esthétique d'un corps spirituel et blanc. La couleur fait partie du registre des passions et de la matière, de ce qui n'est pas rationnel, mais aussi on peut accepter l'hypothèse que l'acceptation du corps sexué dans la réalité de ses plaisirs passe par celle de la couleur. L'abstraction classique et la moralisation qu'elles soient religieuses ou laïques atténuent ce que la couleur a de troublant et de séduisant. La couleur se retrouve du côté de la dénaturation de la laideur et de l'érotisme. Les mots et les images servent de support à l'imaginaire érotique dans une succession d'appropriations qui débarrassent le nu afin de réactiver une nudité désirable.

Ainsi, dans un second mouvement, la relecture par le biais de l'anatomie est une première *epochè*, où le corps de l'homme devient progressivement transparent à ses propres observations. Le corps anatomique va chez Winckelmann du réel à la fiction. On ouvre le corps pour une mise en scène de la beauté. Ce postulat constitue une nouvelle cartographie du corps aux contours certes incertains, mais repérables à la fois dans les notes de Winckelmann, ses interrogations personnelles, mais aussi dans les interrogations médicales de son époque. Cette approche occupe tout le XVIII^e siècle. L'imaginaire social se trouve aussi pris à partie par ce faisceau de convergences autour d'un corps anatomique qui ne peut être compris que par référence à la plénitude de l'idéal du nu. Aussi c'est échapper aux anciennes fixités de l'historiographie qui de l'Antiquité à la Renaissance jusqu'au néoclassicisme ont fait de l'art l'imitation de la nature et la reproduction d'un ordre, d'être *mimésis*. Mais c'est immédiatement soulever des difficultés, et remettre en question certains principes, c'est-à-dire laisser des béances s'introduire dans le discours sur l'idéal de l'art grec. Une fois le problème posé, nous verrons que ce grand récit de l'histoire de l'art, plutôt que de se présenter telle une doctrine cohérente qui s'inscrirait dans une longue tradition idéaliste de l'Antiquité, laisse émerger une représentation du corps grec qui se présenterait davantage comme une série discontinue de contradictions fortes autour d'un désir d'anatomie. L'appropriation du corps chez Winckelmann se développe et se confond avec l'évolution de la connaissance scientifique. Tel Hermès qui

¹⁰ L'opposition répression/liberté est le concept fondamental sur lequel repose la vision historique de la sexualité. Voir la synthèse de J. Solé, *L'amour en Occident à l'époque contemporaine*, 1976, d'un côté la répression sexuelle, de l'autre la « liberté sexuelle. »

exige de Prométhée « dis-moi exactement quelque chose¹¹. » Dans cette quête, Winckelmann embrasse les sciences organiques de l'anatomie et de l'histoire naturelle pour rendre visible le corps avec la même vérité.

Toutes les descriptions de la statuaire grecque pourraient être relues à la lumière de ces extraits de physiologie humaine, car le problème qui se présente n'est plus purement iconographique, ni véritablement psychologique, il est avant tout de l'ordre d'une anthropologie du corps. Winckelmann présente le corps humain selon deux perspectives. Le corps est d'une part observé comme un organisme unitaire, envisagé comme un système principal ; de l'autre il est divisé en morceaux et la description esthétique se construit à partir de chaque organe et s'attarde sur le détail anatomique. La traque du détail et ses repérages anatomiques, la collecte systématique de ces petits discernements devaient alimenter au XVIII^e siècle les nouvelles formulations de savoirs anciens. Nous suivrons la dialectique de l'indice de Carlo Ginzburg¹², pour donner au concept du corps son envergure, à l'aide de la notion du détail. La possibilité d'attraction du corps dès qu'elle est traitée dans ses détails, ses parties, dès qu'elle est morcelée est nécessairement dénuée de son idéalité. Par ailleurs, ce lien entre la sculpture antique et l'anatomie trouve un terrain d'explication dans le contexte où se trouvent nombre d'artistes à restaurer les sculptures antiques. Au XVIII^e siècle, on parle d'une véritable chirurgie de la mémoire. Il est intéressant de noter comment l'objet d'étude, le corps donne ici une direction à la méthode. Le corps beau est un corps idéal libre et libéré. Jeune, beau physiquement irréprochable. La médecine classique fait du corps un corps exclusivement basé sur un système organique, qui « repose sur une anthropologie résiduelle. Elle a fait le pari du corps¹³. » On a un morcellement de l'homme qui préside en sourdine à la pratique médicale. Winckelmann décrit le corps anatomique, artisan de la connaissance, il construit des modèles qu'il projette sur le corps des statues. Sur ce point, le travail du scientifique ressemble à bien des égards à celui de l'artiste et de l'historien.

¹¹ Françoise Frontisi-Ducroux, « Figures du masque en Grèce ancienne », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, La Découverte, 1983, p. 39.

¹² Cf. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, 1989.

¹³ Elle le coupe de l'inconscient, en cela elle demeure fidèle à l'héritage vésalien dans le sens où il s'intéresse au corps, à la maladie et non au malade. On a là la source d'un débat éthique autour d'une conception de l'homme. Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, François Maspero, 1971, p. 403.

L'appropriation du corps passe par de multiples contradictions, l'opposition du honteux et du sacré en est une. On est ici parti d'un double aspect, les perspectives spirituelles et physiologiques qui cohabitent constamment chez l'historien. Elle va constituer le troisième moment de notre étude, ces trois lieux de pensée étant corrélatifs et intrinsèquement liés. Du point de vue artistique, l'anatomie a toujours participé à l'attestation de la beauté idéale. Avec Winckelmann, elle participe également d'une conception organiciste de la statuaire grecque. Le fait que le corps soit torturé le rend encore plus érotique. *Niobé* reste le symbole de la femme suppliciée, *Laocoon* offre une radioscopie précise de ce refoulement. *Laocoon*, comme un véhicule sémiotique autonome de l'expression d'un modèle de la souffrance. On se souvient des descriptions de Winckelmann, lorsqu'il se penche sur la représentation de l'agonie. Passage programmatique qui s'efforce d'aller au-delà du dualisme pour considérer l'homme dans son unité¹⁴. Au moment de ce que l'on a pris coutume de nommer l'âge classique, le champ sémantique de l'obscène va s'étendre. Le corps transgressif échappe au langage classique. Il y a un motif discursif récurrent, celui de l'obscénité du discours (le corps : un débat entre classicisme et obscénité) qui cerne l'obscénité de la représentation¹⁵ (le Beau et la désignation des parties honteuses). Sa prise en compte est davantage de l'ordre de l'anatomie chez Winckelmann et cristallise l'hétérogénéité de cette enquête anatomique. Tantôt érotique, tantôt métaphysique, l'association des traités d'anatomie à une méditation sur la mort est traditionnelle depuis Vésale et la fameuse planche d'illustration qui voit un squelette se pencher sur un crâne. Au-delà d'une historiographie textuelle du corps et du corps mimétique issue de la Renaissance, instrument de la maîtrise de la science anatomique, on trouve un corps lieu de l'insaisissable, lutte entre Éros et Thanatos, lieu de précarité, de la mort et du vieillissement. Avec l'étude des extraits winckelmanniens (Décultot¹⁶), pour la première fois est ressorti visible et lisible ce type de stratification. Comment ne pas voir dans cette situation exemplaire, que plusieurs éléments hétérogènes travaillent ici de concert, le discours scientifique et le discours esthétique. De ces lectures anatomiques, Winckelmann a retenu une intelligence du corps humain, de son

¹⁴ Nous pensons aux mots de Platon devant la mort de Socrate : « il y avait quelque chose et maintenant il n'y a plus rien. »

¹⁵ Jean Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003. Voir également les larges extraits proposés de l'« Éclaircissement sur les obscénités », in Id., *Le Livre interdit*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996.

¹⁶ Cf. Elisabeth, Décultot, J.-J. Winckelmann. *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., Michel Espagne, « L'homme de Winckelmann ; les leçons de la nature », in *Images de l'homme au XVIII^e siècle* sous la direction de J.-P. Paul, Presses du centre de recherches germaniques de Nancy II, 1995, pp. 129-141.

organisation biologique qui vient étayer secrètement le principe d'idéalité du modèle néoclassique. Mais on trouve certainement là un troisième discours, à savoir, un des fondements insoupçonnés du sensualisme qui spiritualise la matière pour une incorporation de l'art.

Devant cette situation passionnante car complexe, il a fallu une stratégie d'approche qui fasse dialoguer des travaux qui prennent l'appropriation du corps comme un fait à interroger. Portant sur les conditions d'apparition, les contenus, les modalités d'usage et les effets de ce corps à vif entre art et anatomie. Cette seconde partie de notre thèse aura comme fil conducteur la beauté du corps, la première brèche qui disjoint deux états tenus pour antinomiques, le corps charnel et amoureux par où va s'engouffrer, nouvel et redoutable adversaire, la science anatomique. Cette stratégie de l'appropriation du corps est indissociable du thème de l'incorporation du corps. La logique de l'incorporation se substitue à celle de l'imitation et devient la référence principale de l'esthétique de l'appropriation de Winckelmann. Ce que vient confirmer l'étymologie du terme même du corps qui vient du substantif latin *corpus, corporis* d'où la famille, corpulence, incorporer, etc. La principale référence du corps chez Winckelmann est classique, sa construction historique aurait l'amour du corps, son désir comme ressort unique et principal.

Enfin, ce désir d'appropriation nous met face à un éparpillement de références. Il y a une conception enchantée de l'anatomie-physiologie, une conception spirituelle du corps, mais aussi une réception érotique. Ainsi se justifie le recours à des conceptions du corps hétéroclites, souvent contradictoires. Le corps grec chez Winckelmann devient un corps fragmenté à l'image d'une représentation surréaliste. Nous verrons combien la notion même du corporel est problématique et indécise, à la fois la conséquence d'une appropriation classique, mais aussi le lieu où de multiples structures qui mêlent le culturel et l'intime se confondent à travers un tissu de correspondances. La sexualité au XVIII^e siècle, est un lieu d'enjeux qui ne sont pas neutres. Sous l'argumentation de la raison, sous les faits livrés par l'expérience se font jour les exigences de la foi et de la morale. On a pu noter l'aspect polémique de la littérature classique, mais aussi de notions telles que l'anomalie physique ou le laid qui ne mettent pas fondamentalement en cause l'idéal du corps classique. C'est qu'un système de valeurs, à son tour, se définit non directement par rapport au réel, mais dans sa relation à d'autres systèmes. Il y a l'anthropologie, mais

aussi la théologie morale. Enfin, il y a de nombreux passages consacrés aux observations anatomiques. Pour les aborder on a choisi la question étymologique, dans la mesure où la question des mots issus du latin, langue d'Église, mais aussi des termes d'anatomie permet de repérer de vieux sens. On ne s'interdira pas des excursions dans d'autres langues comme le grec qui ont tant marqué l'histoire religieuse et les textes sacrés. Ces digressions auront surtout leur place dans les notes évitant ainsi les pièges de l'exotisme qui dépayse la pensée. Mais elles restent indispensables, car pour être valable notre recherche doit se référer à des sens historiquement vérifiables et rigoureusement interprétés. Et surtout, il faut éviter la recherche d'un vrai sens qui ne tiendrait pas compte des strates de sens successifs et des infléchissements de sens au cours de l'histoire. Si l'on prend ces précautions, le sexe et la religion, par leur référence à l'irrationnel et à l'inconscient sont alors des champs privilégiés pour aborder la double question du corps érotique moralisateur et anatomique. La plupart des prolongements des observations d'anatomiste de Winckelmann renvoient à une réflexion morale. Et cela n'a rien de factice. Faut-il flatter les sens ou les brider ? Entre le sens classique et le velours de la sensualité, l'historien hésite. Mais c'est dans la description des statues que Winckelmann est le plus attachant. Il y a le langage du corps qui l'interpelle et la souffrance psychique qui l'interroge constamment sur le sens de la vie que le sexe déploie, et la mort que la religion conjure.

« L'amour n'est rien de plus qu'une sorte de langage de la peau, et le sexe pure terminologie¹⁷. »

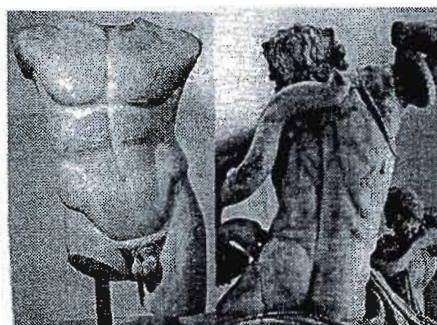


Fig. 1. Torse du *Diadumène*, copie romaine d'un original grec de Polyclète, marbre, musée du Louvre, (430-420 av. J.-C.)
Le groupe du *Laocöon* (vue de dos), musée du Vatican, Rome.

¹⁷ Lawrence Durrell, *Justine*, cité par Theodore Tarczylo, *Sexe et liberté au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Renaissance, 1983.

2.1 UNE RECEPTION GENDER

Le corps dans son anatomie est double, affecté d'une symétrie qui reflète en elle l'unité perdue. C'est avec la tradition héritée d'Athènes, celle de l'anthropologie du *Banquet* de Platon, que nous introduisons cette partie. Le *Banquet* associe non seulement le désir érotique pris dans un sens antique avec la contemplation de la beauté du corps, mais aussi il fonde une première connaissance de la plasticité de l'être. À l'origine de cette plasticité, les humains étaient des boules, pourvues de quatre bras, de quatre jambes et de deux têtes identiques mais opposées. Il y avait des boules femelles d'autres mâles, enfin il y avait les androgynes, mais toutes étaient complètes. Coupée en deux parties égales par Zeus, chaque partie gardera la nostalgie de l'autre moitié et n'aura de cesse de la retrouver. Le jeu qui consiste à recréer des combinaisons permettra l'accomplissement des diverses pulsions : homosexualité, hétérosexualité, bisexualité. Les dieux sont ainsi taillés par une tradition grecque qui fonde ses images sur la possibilité de leur mutilation et parce qu'ils ne sont pas précisément des projections idéalisées de l'homme, affectés des formes et des passions des hommes, tout comme les héros, en tant que *andres*, se distinguent de l'humanité ordinaire, des *anthropoi*. Les dieux grecs sont sexués et c'est là leur défaut. Mais surtout la question du genre dans l'histoire de l'art de Winckelmann vient dissoudre la belle unité esthétique-érotique du monde grec, notamment à travers la figure de la souffrance du *Laocoon*.

D'un côté, Winckelmann est accaparé depuis si longtemps par un courant qualifié de frigidaire érotique, que l'historiographie proscribit méthodiquement tout ce qui ne relève pas d'elle. L'art grec ne serait qu'un « fossile froid et sans vie. » Aussi, les avancées théoriques des études de genre (*gender studies*) tiennent un peu du miracle, mais restent la preuve éclatante d'une vraie rupture. Par des tours de force intellectuels, elles disloquent les postures conventionnelles de l'histoire de l'art, révélant un passé dans une constellation de questions nouvelles. Mais la provocation de ces études réduit souvent l'image de Winckelmann à un désir érotique mis en rapport avec un désir de possession et de fantasmes sexuels, fantasmes entendus ici dans leur acception freudienne. Il suffit d'en parcourir le sommaire, ce que nous allons faire à partir de trois auteurs significatifs, respectivement Alex Potts, Simon Richter et Whitney Davis, pour voir un éros païen, sensuel, devenir le ressort de l'amour provenant d'un manque. Réfutant une certaine

tradition exégétique dont l'angle historique reste focalisé sur la restitution du passé, les approches contemporaines anglo-saxonnes soulèvent des questions à rapprocher de l'analyse freudienne et de la linguistique structurale. Elles ne sont pas nombreuses, mais leurs apports restent déterminants pour la considération anthropologique de la représentation de l'art grec dans la mesure où le désir est ainsi lié à l'altérité, la relation avec l'autre fondant toute identité.

De ce cadre théorique, les propositions d'Alex Potts¹⁸ se distinguent en traçant une nouvelle théorisation du classicisme de Winckelmann à travers le concept de l'homosexualité de l'historien. Alex Potts soutient que cette étape décisive que représente la *Geschichte* de Winckelmann aura permis non seulement de rompre avec le modèle aristotélicien de l'imitation, mais aussi d'en finir avec la subordination des questions esthétiques aux questions morales et métaphysiques. Rompant avec l'art d'imiter « la calme grandeur » winckelmannienne chargée de sens moral, Alex Potts franchit une étape décisive en concevant ce lieu comme la manifestation d'une intention sociale et culturelle de la masculinité et de la féminité. Les modèles d'interprétations proposés reviennent sur le drame du *Laocoon*, se souvenant que toute question d'identité fait retour dans les histoires de corps. Sa lecture de Winckelmann est une démonstration de la complexité de l'identité masculine, de ses projections de ses dénis qui constituent dans leur ensemble, la trame d'un néoclassicisme défini par des motivations érotiques d'un désir de beauté. Pourtant ce projet de mise en discours du corps sexuel s'est formé dans une tradition esthétique classique. Au XVIII^e siècle, la prise en compte du sexe ne tient pas uniquement de la morale mais de la rationalité nous rappelle Michel Foucault¹⁹. Cette nouvelle forme de connaissance s'inscrit dans un contexte particulier, et dans une trame de discours, de savoirs et d'analyses scientifiques. Le sexe devient une affaire laïque qui échappe aux thématiques du péché et aux institutions ecclésiastiques. Nouvelle aussi parce qu'elle se développe selon l'axe de la médecine avec comme objectif la physiologie sexuelle.

Pour les historiens de l'art contemporains, ce déplacement soulève des questions délicates, car il faut bien reconnaître que les statues de Winckelmann apparaissent dans une nudité qui est très loin de représenter la pudeur prônée par les principes classiques. Le discours

¹⁸ Alex Potts, *ibidem*. Mais aussi Id., *David contre David* tome II, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 647-669.

¹⁹ Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 46-66.

académique, en se retranchant derrière les Anciens, répond avec raison que l'indécence n'était pas dans la nudité qui relève d'un choix, celui de la « chose même », à savoir l'essence de l'art, mais dans l'attitude du corps. Appliquant ses déplacements au niveau du discours narratif de Winckelmann, il faut bien reconnaître qu'il dessine en creux une obsession du détail reliée à la chair, à la moiteur de la peau, laissant deviner les dessous de l'enveloppe extérieure des statues. Winckelmann décortique les cuisses, les sexes, les pieds, et les genoux des statues grecques. Ainsi les études d'Alex Potts reconnaissent l'approche winckelmannienne du corps, comme un objet spécifique et un espace narratif de l'histoire de l'art, celui où la chair est rabattue sur l'organisme. Ceci peut causer des problèmes de distinctions importantes dans la définition du champ d'études. L'histoire de l'art (*history of art*) se distingue de ce type d'études orientées vers une histoire artistique (*art history*). Ce domaine d'étude est disponible à l'analyse à travers d'autres discours, ce qui n'est pas sans contraster avec les modèles traditionnels.

L'approche de Simon Richter²⁰, illustre bien ce déplacement. La mise en parallèle de l'esthétique de Winckelmann avec des points restés en suspens, tels que la mort, la sexualité et la souffrance sont l'objet de ses études. En abandonnant les visions linéaires de la temporalité, sans perdre de vue les spécificités historiques, ces études winckelmanniennes s'inscrivent dans une vision culturelle qui exacerbe la beauté idéale par la dialectique de la souffrance qui est redéfinie comme une histoire de la beauté « *pain is a beauty story*²¹. » Ses études reviennent sur le *Laocoon*, sans doute l'exemple le plus frappant, même s'il reste à l'évidence le plus problématique. La thèse de Simon Richter met en valeur des structures polarisées, en particulier la juxtaposition de la plus grande souffrance, la mort et la beauté chez Winckelmann. Le thème de la mort intervient tout au long de l'œuvre de Winckelmann à la fois dans ses aspects philosophiques et historiques²², mais aussi comme l'affirmation de la vie dans l'exaltation des sens ou désir d'anéantissement dans l'ivresse de la passion érotique. Les tournures de l'érotisme sont contradictoires, selon que la mort gouverne ou non leurs désirs (nous pourrions ajouter

²⁰ Cf. Simon Richter, *Laocoon's body and the aesthetics of pain*, Détroit, 1992. On peut aussi signaler le livre de Moshe Barash, « Pathos Formulae : Some Reflections on the Structure of a concept », in *Imago Hominis: Studies in the Language of Art*, Vienne, 1991, pp. 119-127. L. D. Ettlinger, « Exemplum Doloris: Reflections on the Laocoon Group », in *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. Milard Meiss, vol. I, New-York, 1961, pp. 121-126.

²¹ Simon Richter, *Laocoon's body and the aesthetics of pain*, op. cit., p. 15.

²² Ses aspects ont été soulignés dans la partie I, « Un cas exemplaire : le *topos* de la mort héroïque. » Nous nous sommes attachés à la représentation de la mort dans sa dimension morale dans le cadre de la réception classique de l'art grec.

leurs pratiques). La passion est la première figure de l'érotisme destructeur, jouissance mêlée de souffrance hors du temps ordinaire et dont le destin semble être inévitablement la mort. Ou bien les amants choisissent de disparaître, ou comme s'écrie Sainte-Thérèse après ses moments d'extase : « Tout mon désir est alors de mourir. » Ici la petite mort de l'orgasme trouve son accomplissement dans la mort absolue, dans le cadre d'une culture qui fait de la mort la punition de la chair. La mort est à l'horizon de l'esthétique du *Laocoon* et de ses perspectives sado-masochistes. Quand un sujet s'abandonne au désir de l'autre il accepte de n'être rien que l'objet docile et fragile du pouvoir de l'autre, dépossédé de son identité et de son vouloir. C'est en partant d'un cas, d'une singularité, le *Laocoon*, que la représentation du corps ouverte à une multitude de temps et de pratiques, va briser cette apparence de beauté sereine, en mettant à jour son efficacité dans sa diversité discursive. Dès que l'idée de beauté est décentrée par la question de la souffrance la statue du *Laocoon* n'est plus juste tenue dans une gangue de concepts classicisants, mais rencontre une multiplicité de points de vue au travers lesquels se trouvent des places nouvelles pour le corps ; le pathos en est un²³. Chez les Grecs, la douleur et la beauté étaient des états contradictoires. La représentation du *Laocoon* fut une des premières statues à représenter cette contraction autour du pathétique. Dans le cadre de sa réception, elle met en place un contact paradoxal entre l'intrusion d'un discours hétérogène et d'un discours sur l'esthétique classique qui ouvre sur une multitude de représentations du corps.

Ce qui nous oblige à faire un retour en arrière afin de noter la scission qui s'opère entre la statue et sa représentation. Peu important les figures, celle de la souffrance liée à la morsure du serpent représente une constante dans l'art classique. L'image est avant tout une relation, c'est-à-dire qu'elle est le lieu et la configuration d'un rapport de forces qui englobe l'historien et c'est mal poser le problème que de le découper en opposition sujet-spectateur-représentation. Il s'agit d'avoir le sens d'une multitude d'images, de superposer l'image du *Laocoon* à l'image de la statue, et de les joindre par le point de la douleur. L'histoire de l'art s'est occupée des formes plus intellectualisées de la réaction, en supprimant de même coup les attestations du pouvoir de la représentation, une conjonction qu'elle réfute en général, c'est-à-dire la relation dans laquelle s'inscrit l'image. Cette

²³ Sur ce point nous n'ignorons pas les études de Kenneth Clark sur le pathétique et l'interprétation michelangelesque du *Laocoon*. Cf. Id., « Le pathos », in *Le Nu, op. cit.*, pp. 9-84.

relation relève de l'anthropologie comme de la psychologie populaire si on suit sur ce point l'historien David Freedberg²⁴. Pourtant l'appropriation du torse du *Laocoon* comme un véhicule expressif semble avoir une résonance particulière dans le travail de Michel-Ange à la Renaissance en tant qu'image expressive du corps et du visage souffrant²⁵. C'est précisément ce langage expressif du corps qui a permis le passage du *Laocoon* antique dans l'imaginaire occidental. Ce ne fut pas juste l'objet d'une expression stylistique, un marqueur iconographique, mais véritablement la mise en place d'un motif imaginaire *laocoonien*. La réception de la statue antique comme une exemplification idéale de l'art classique, entra rapidement en conflit avec la perception de la réalité d'un corps souffrant. L'apparence du *Laocoon*, sa représentation furent si convaincantes qu'elles annulèrent la distance entre l'œuvre et le spectateur, de telle sorte que l'affect supplanta l'expérience visuelle. En parallèle à la question posée par Ludwig Wittgenstein : « Est-ce que quelqu'un peut imaginer une pierre avoir une conscience²⁶ ? » celle des contemporains de Michel-Ange, ainsi que ceux de Winckelmann auraient répondu oui dans la mesure l'imaginaire fut tellement imprégné de la notion classique d'imitation, que l'illusion se confondit avec la réalité du corps.

Laocoon incarne si justement l'expérience de la souffrance, que sa représentation de marbre de nature illusoire peut être ignorée. C'est ainsi que se profile le rôle abstrait de *Laocoon*, comme un véhicule sémiotique autonome de l'expression d'un modèle de la souffrance. C'est l'historien Ettlinger²⁷ qui décrit *Laocoon* comme un exemple fertile d'*exemplum doloris* parce que l'agonie du corps et de l'âme est exprimée avec tant de pouvoir que le *topos* lui-même peut être perçu et compris immédiatement. Nul besoin de rentrer dans des considérations historiographiques pour appréhender cette image. Il est important de considérer que le *topos* à comprendre comme le lieu de l'image assume les proportions d'une icône et cela indépendamment de la sculpture originale. De surcroît, cette image *laocoonienne* fut considérée comme l'instauration la plus prégnante de l'agonie humaine transformée en art. Une formulation par le mouvement de l'image associé à un état psychologique appelé par Aby Warburg « *Pathosformel*. » Sa perception

²⁴ David Freedberg, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998.

²⁵ Nous avons déjà souligné ce point sous l'angle historique de la réception, p. 76, voir note 277.

²⁶ Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique », in *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 36.

²⁷ L. D. Ettlinger, « Exemplum Doloris : Reflections on the Laocoön Group », in *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. Milard Meiss, vol. I, New-York, 1961. Dans le cadre de la réception classique ce motif a été évoqué, cf. I, 1.1.3. « Laocoon, exemplum doloris. La souffrance sans le cri. »

du *Laocoon*, un siècle après Winckelmann fut celle d'une incarnation violente de la souffrance humaine, inscrite dans les turbulences et tensions du dionysiaque et de l'apollinien dans leurs manifestations opposées.

C'est sur ce point que l'image du *Laocoon* se sépare du *Laocoon*, ce qui reste dans la mémoire du spectateur, dans sa projection mémorielle. C'est ainsi que *Laocoon* peut se transformer, se pluraliser en imaginaires multiples. C'est ainsi qu'émerge la représentation de *Laocoon* dans sa complexité chez Winckelmann qui en fait une mort esthétisée où se superposent classicisme, références religieuses, esthétiques, imaginaires et artistiques. Ce qui reste décisif pour l'appropriation du corps, c'est cette tension entre la souffrance et la beauté qui tient son sortilège d'en composer l'indécision. L'historien Richter parle du castré, du Christ crucifié, du corps anatomique, de l'image de la torture, Alex Potts y voit une interrogation sur la pratique du sadomasochisme comme la contrepartie du classicisme du *Laocoon*. Considérer cette ouverture culturelle de la représentation du nu et de son interprétation, c'est s'inscrire dans la relation ambivalente du corps et de ses signes matériels autour de postulats freudiens. Ici réside l'apport des études *gender*, aussi celles-ci nous donnent-elles à réfléchir en retour sur les choix culturels qui ont porté le nu, en particulier lorsque s'interpose entre la chair et la nudité, le désir et la souffrance, le plan du Beau.

Mais aussi il importe de comprendre que les conclusions théoriques de ce type d'études sont souvent incomplètes et demeurent détachées de leur contexte historique, même si la thèse de Richter nous montre comment la souffrance du corps est au centre de l'esthétique de la beauté et comment le désir de cette esthétique du XVIII^e siècle est responsable de l'évacuation de cette souffrance. Par exemple on ne peut séparer l'interprétation de la souffrance du *Laocoon* avec la notion esthétique du sublime²⁸. D'un point de vue visuel, nous pensons en particulier à *La mort de Bara* de David (fig.2), où il est question d'un corps juvénile, imberbe, au teint de lait délicatement et interminablement torturé par l'agonie et dont la nudité héroïque est saturée d'érotisme. Simon Richter réduit l'approche winckelmannienne à des modèles qui lui sont parfois étrangers, et souvent néglige de les

²⁸ C'est avec la notion de sublime que nous avons souligné dans la partie I la difficulté d'inscrire la réception du *Laocoon* dans une dimension exclusivement classique. On peut consulter l'article de Moshe Barash, *ibidem*. Ainsi que le paragraphe d'Alex Potts, « Beauty and Sublimity », in *Flesh and the Ideal*, op. cit., pp. 113-132.

faire résonner avec le contexte historique de la théorie classique de la sculpture qui lie l'artiste et la nature²⁹. L'idée selon laquelle il est nécessaire de reconnaître ces configurations (anatomiques – proportions) dans l'objet sculptural est primordiale. Par exemple dans la littérature artistique, la représentation de l'homme mort en sculpture, la figuration des derniers spasmes de vie occupe une place essentielle au double titre d'objet théorique et de figure vouée à l'imitation³⁰.



Fig. 2. David, *La mort de Bara*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

L'autorité de telles interprétations fait de Winckelmann une étrange et obscure combinaison de beauté et d'érotisme. Il est juste de renvoyer ce *topos* du *Laocoon* aux catégories établies par Georges Bataille³¹ qui juxtaposent la fascination conjonctive pour la laideur et le sublime « quand la jouissance se donne à voir, traversée par la mort. » Cette dichotomie qui se révèle être une des constantes de l'interprétation de Winckelmann, reste la définition de l'érotisme de Georges Bataille où sont conjuguées la plus ultime des souffrances et la plus extatique des jouissances. Le *Laocoon* arrive à souscrire à cette définition, mais il rejoint aussi, paradoxalement une des réponses les plus importantes qui ait été donnée à ces motivations érotiques, et se trouve curieusement chez Platon dans le *Banquet*, où les stades de l'émotion érotique qui prennent naissance avec le corps s'élèvent toujours plus haut vers la contemplation de la beauté idéale.

Fort de ces avancées, c'est Whitney Davis³² qui part de la structure épistémologique de l'histoire de l'art fondée sur la question de la mort de l'objet dans un texte important.

²⁹ Ces théories sont exposées par Aline Magnien, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour*, *ibidem*.

³⁰ Nous pensons aux études en particulier de Pascale Dubus, *L'art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

³¹ Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

³² Cf. Whitney Davis, « Winckelmann divided : Mourning the Death of Art History », in *The Art of Art History : A Critical Anthology*. Oxford University Press, 1998, pp. 40-51.

Cette idée de l'absence et du fantasme aura été le fondement des théories freudiennes³³. Regrouper Freud et Winckelmann tiendrait du paradoxe si l'on se prenait à reconnaître une surprenante continuité de pensée autour de l'image du rêve qui jettera les bases de la psychanalyse à près d'un siècle de distance. Depuis il devient difficile de marquer une différence entre l'inconscient et l'interprétation en histoire de l'art si l'on reprend sur ce point les analyses de Michael Fried³⁴. Le concept d'inconscient est mouvant et problématique par lui-même, mais c'est lorsqu'il apparaît comme un élément au cœur du processus interprétatif en histoire de l'art, qu'il pointe une situation déjà confuse au départ. Les interprétations d'historiens de l'art deviennent des véhicules de forces inconscientes en ramenant le travail de l'artiste à quelques causes entendues entre conscience et inconscient. Le rôle de l'artiste apparaît ainsi conduit par des nécessités hors de l'individu lorsque la psychanalyse avec son investigation sur les processus de création fixe la problématique artistique dans le seul champ intime. L'art dépendrait de convulsions internes, le plus souvent sexuelles. Que fait-on de la part d'ambiguïté qui caractérise toute représentation lorsque l'inconscient devient l'objet de l'histoire de l'art ? Sexualité, séduction, dissimulation, pouvoir, naissance et mort ont toujours traversé le champ de la représentation. Cependant même s'il reste aisé de trouver dans le discours de l'histoire de l'art une attitude psychanalytique, nous sommes placés paradoxalement devant une allégeance non déclarée entre l'histoire de l'art et la psychanalyse. Les théories nées des cultures émergentes (*Cultural Studies*) élargissent le champ d'investigation de l'histoire de l'art, mais peuvent conduire à des dérives du genre « de Winckelmann à l'hermaphrodisme ! » Winckelmann, l'endeuillé de son objet reste certes inscrit dans le droit profil des hypothèses de la psychanalyse qui est par essence une expérience de l'absence. Absence à laquelle les psychanalystes s'empressent habituellement de donner une cause : celle de l'objet perdu. Ou bien réduisent à des figures repérables, la séparation, le deuil, la castration. Névrose, psychose et perversion, voilà ce qu'expose Freud dans sa technique psychanalytique, c'est aussi l'inflexion de l'interprétation de Whitney Davis. La séduction qu'exercent de telles analyses ne doit cependant pas égarer l'interprétation historique au point de la réduire à des névroses d'ordre sexuelles. La perte de l'objet serait la définition de la réalité objective de tout historien. Elle expliquerait également la

³³ Cf., Jean-Michel Rey, « Freud et l'écriture de l'histoire », fait dans le cadre des conférences scientifiques de l'A.P.F. en janvier 1983.

³⁴ Nous faisons référence au livre suivant : Michael Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley and Los Angeles, 1980.

confusion conceptuelle qui demeure autour de l'imitation des Grecs qui en même temps se mue en appropriation de l'objet du désir.

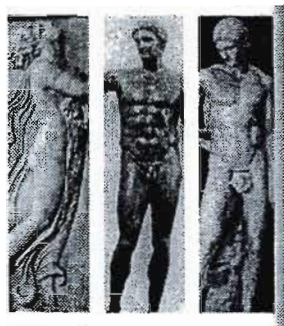


Fig. 3. Fresque bacchanale, *Apollon, Antinous*, marbre, Paris, musée du Louvre.

Des études de Whitney Davis émerge une question importante : de quelle façon des considérations érotiques, morales, interviennent-elles dans l'interprétation de l'œuvre d'art ? Malheureusement la réponse reste délaissée pour nous parler de la sexualité de Winckelmann qui aurait trouvé un sujet objectif avec l'art grec tout en satisfaisant un objet subjectif. Nous ne partageons pas le caractère absolu de cette assertion dans laquelle l'attention portée à l'art grec se confondrait avec l'orientation sexuelle de l'historien. Ne sommes-nous pas devant une insupportable cuistrerie interprétative, celle d'un art grec transformé en objet de jouissance sexuelle et de satisfaction pulsionnelle ? Selon Whitney Davis la frontière entre le sujet (Winckelmann) et l'objet (la statuaire grecque) est difficile à tracer. En fait, la dimension historique et formelle qui se manifeste chez Winckelmann par son association de la liberté politique et de l'éclosion artistique, ne serait que l'expression de son érotisme personnel. Winckelmann aurait procédé à une mise en image et en narration de ses désirs sexuels. Ses descriptions, par exemple mettant en scène la beauté des jeunes grecs ne seraient selon Davis qu'une suite « d'hallucinations érotiques. » Évidemment il y a une complexité qui nous interpelle autour de l'investissement de Winckelmann dans cet idéal grec, ainsi que l'établissement de sa corrélation systématique entre la beauté de l'art grec et l'idée de liberté. Avec Winckelmann nous sommes mis face à des célébrations épicuriennes de la beauté du corps grec qui s'inscrivent dans cet idéal hédoniste qui a invité les peintres de l'époque à une nouvelle lecture des idéaux corporels de la statuaire antique. Plus loin, Whitney Davis est frappé de l'importance que Winckelmann attache à la contemplation directe des œuvres pour leur compréhension. Toute expérience concrète, ne relève-t-elle pas de la jouissance ? Quand à son écriture, faut-il rappeler à Whitney Davis que le discours sur les œuvres d'art, tel l'*Apollon du*

Belvédère participe de leur beauté dans la tradition antique de l'*ekphrasis* et que selon les exigences de Winckelmann il reste très certainement à la source du classicisme littéraire allemand. En effet, la littérature allemande a eu en permanence recours à l'art pour y puiser des modèles intellectuels et y trouver des sujets. C'est ainsi que Whitney Davis aborde une lignée d'hypothèses personnelles à la franche inélégance autour de l'histoire de l'art de Winckelmann n'hésitant pas à nier l'élément universel contenu dans l'expérience de l'art Grec. En fait Davis essaye de montrer qu'il y a deux histoires de l'art qui se confondent dans le cas de Winckelmann. Celle des antiquaires et celle d'un « sodomite », ces deux histoires n'en formant qu'une autour de la perte de l'objet.

En clair, Winckelmann serait l'historien d'une double perte que nous situons à l'origine de l'appropriation. Celle de son objet, la ruine de l'art grec en plus d'être le témoin de cette perte. L'histoire de l'art représente de ce point de vue un dilemme d'ordre pathologique : celui de se situer perpétuellement dans le deuil. Que choisir ? Une histoire de l'art dont l'objet serait réanimé par les passions de l'historien, ou une histoire de l'art cryptique (codée) ? La question posée est fausse dit Davis. Il n'y a pas deux histoires de l'art, celle de l'histoire de l'art et celle des historiens de l'art. L'histoire de l'art est produite dans l'ombre de son objet. L'objet étant également un formidable incitatif à la vie. La question aurait pu se poser différemment, en introduisant par exemple la sémantique du temps historique. Ce sont les limites de ce type d'études qui se perdent dans des hypothèses hasardeuses. Alors que la conception, la vision du monde et du temps se construisent en fonction de deux paramètres structurants fondamentaux, le champ d'expérience et le champ du vécu, l'horizon d'attente des contemporains est une sémantique fondamentale.

Au terme de cette réflexion critique nous pouvons nous questionner sur la responsabilité de l'historien de l'art. Interpréter c'est avant tout se sentir responsable de l'intégrité d'une œuvre. Ce point nous est infiniment précieux d'autant plus, qu'il exige l'effort d'une archéologie c'est-à-dire d'une observation-méditation-interrogation. Une archéologie qui rend agissante les images parce qu'elle les anime du regard de la vie et du regard et de la pensée. Son principal apport sur un plan historiographique est d'avoir su donner un cadre temporel pour une classification des œuvres antiques. Cette stature de connaisseur et d'historien a inspiré un immense intérêt, qui n'a cessé de croître, pour ne pas dire qu'elle a dépassé l'intérêt porté à la doctrine et aux idées de Winckelmann. La signification de

l'œuvre et son influence reposant à la fois sur la connaissance érudite, l'apport de l'historien mais aussi l'exaltation qu'elle a suscitée qui a rencontré un engouement durable.

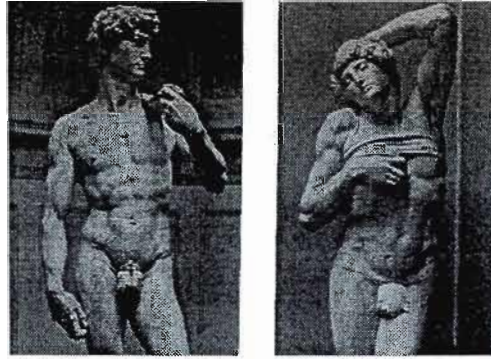


Fig. 4. Michel Ange, *David*, détail, (1501-1505), marbre, H. 4.10m., Florence, Galerie dell'Academia. Photographie Anderson, 1900.
Michel Ange, *Un esclave mourant* (dit inachevé), 1513-1515, marbre, H. 2.28 m., Florence, Galerie dell'Academia. Photographie Brogi, 1900.

2.1.1 DRAMATURGIE DU CORPS FACE A UNE INTERPRETATION DU CORPS IDEAL CHEZ WINCKELMANN

« La cause est dans nos désirs qui, chez la plupart des hommes, sont excités au premier regard », écrit Winckelmann³⁵. Cette phrase résume à elle seule la tâche immense à laquelle s'est attelé l'auteur de l'histoire de l'art. L'objet du désir est lié à la beauté, mais aussi à sa cause, le corps masculin. Si le désir est identifié à une philosophie néo-platonicienne³⁶, si Éros est identifié à une philosophie, il détermine le noyau d'une anthropologie et d'une éthique. Il est généralement admis que la vue du corps dévêtu représente une source de joie pour l'œil qui s'y attarde, il est central dans la dramaturgie de l'histoire de l'art, et représente une partie essentielle de l'esthétique winckelmannienne. Le corps n'est pas l'argument de cette histoire de l'art, il est son départ, son état discontinu et quelque chose de son dispositif rêvé. Ce corps est de chair, mais aussi animé

³⁵ J. -J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 240.

³⁶ Nous précisons : la sensibilité n'est pas purement passive pour Platon. Les sens ont des désirs. Au livre IV de *La République*, Platon raconte l'histoire de Léontios il « longeait la paroi extérieure du mur septentrional, lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau ; en même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques instants il lutta contre lui-même et se couvrit le visage mais à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit de grands yeux et courant vers les cadavres : voilà pour vous, mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle. » Les yeux ont leurs désirs qui ne sont pas le désir rationnel de l'homme, comme si notre corps nous était étranger et comme si ses désirs n'étaient pas nos désirs. Léontios s'adresse à ses yeux comme à des êtres extérieurs à lui, il lutte avec eux. Les sens sont liés à la partie désirante de l'âme, la partie concupiscible, donc inférieure. Les yeux qui sont traditionnellement les sens les plus élevés sont pris là comme exemple pour montrer qu'aucun des sens n'échappe à la dévaluation de la sensibilité.

de grâce et inspire le sublime. Winckelmann a inscrit dans son histoire de l'art des histoires secrètes, un désir en acte ; ce secret est cependant tout entier de surface, il la définit même. Histoires d'amour, de dévotion à la beauté idéale, d'idolâtrie ou de fétichisme, ce sont des histoires de corps masculins, de principes métaphysiques et de désir immortel.

Le corps idéal est une construction culturelle qui est visible dans l'effort de restauration des statues. Il y a la censure et les décences imposées par l'âge classique. Mais il serait inexact de dire que la restauration des statues a totalement effacé le sexe, même si elle y a fortement contribué. C'est aussi au cœur de cette restauration que l'on trouve une multiplication de discours. La sexualité masculine dans le récit de Winckelmann constitue sous sa forme concrète, une des métaphores fondamentales à travers laquelle il exprime une réalité psychique, mentale, affective et libidinale. Ces paramètres sont à la base d'un langage érotique littéraire qui s'est constitué dans une époque classique. Ces descriptions érotiques constituent en quelque sorte l'envers censuré de l'idéal, le versant occulte des corps vigoureux et lisses d'*Apollon* ou d'*Antinoüs*. La Renaissance a ressuscité les effigies antiques, mais elle les a ressuscitées inertes de chair et vides de regard³⁷. Par ailleurs, quand on se place sous l'éclairage de l'histoire et de la psychanalyse, on voit que l'on ne crée pas l'image du corps, sans la conscience que l'historien a de son propre corps. On pourrait dire que ce serait dissocier à l'âge classique corps sexué et corps esthétique, si on s'inspire de la théorie freudienne de la sublimation. Ce champ sémantique de l'ordre du sexuel ne rentre pas en adéquation avec les normes idéales. On sait que Winckelmann insère le corps à la fois dans une nostalgie blanche, mais aussi dans une énigme dont les prunelles d'émail restent aveugles. Les statues du néoclassicisme ont les yeux vides, frappées de cécité, elles ne regardent plus. Le mouvement idéal néoclassique achèvera de laver ces effigies de tout soupçon qu'elles pourraient nous regarder encore. Il y a le goût de l'époque en matière de restauration, mais aussi d'un point de vue sociologique où le blanc et les soucis de l'hygiène du corps succèdent aux odeurs fortes et aux coloris violents.

Le blanc commence par imposer le dépouillement, la décoloration et la recherche d'une qualité propre, c'est-à-dire lavée, rincée, restaurée, de l'œuvre qui va conduire à

³⁷ Cf. Kenneth Clark pour l'attitude artistique autour des modèles antiques. Id., *Le Nu*, *ibidem*.

l'imposition du matériau brut en lequel on croirait voir le premier berceau de l'œuvre, tout à la fois son intégrité matérielle et l'inscription de la main inimitable qui l'aurait signée. Le néoclassicisme conduit ainsi directement à l'excès des restaurations qui désintègrent le corps de l'œuvre au nom d'un fond toujours plus insaisissable, celui de l'idéal. Les restaurateurs modernes à cet égard sont victimes de l'illusion propagée par la vulgate analytique d'un toujours plus ancien, et toujours nécessairement plus authentique.

Nourri d'un dualisme chrétien teinté de pléonasme, le corps idéal est le produit d'une histoire culturelle et d'un caractère national. Le corps idéal, c'est le corps sculpté, celui que décrit Winckelmann. C'est Narcisse se mirant et se mourant à la fontaine. La beauté de Narcisse est celle des images de dieux grecs, adolescents fixés par la statuaire néoclassique. Les yeux, la bouche, le visage, les cheveux, la peau, voilà les constituants de la séduction visuelle. L'exemple est idéal puisque le portrait de Narcisse doit rendre compte de la passion qu'il suscite par sa seule image, son seul reflet dans le miroir de l'eau. Le reflet a ici pour fonction de neutraliser toutes les productions physiologiques du corps, sécrétions, poils, odeurs, pour substituer au corps réel un corps idéal, pour annuler le corps vécu au profit d'un corps rêvé. C'est cette beauté fictive que nous retrouvons dans la définition du corps artificiel qui profile l'homme et sa corporalité comme un « assemblage inconcevable de tous les contrastes qui naissent de l'union d'une brute et d'un archange, du souffle de Dieu avec le vil limon. » Il crée « pour échapper au monde vulgaire » et atteindre le « monde idéal, » « épuré, » et « noble » du Beau. Ce sont les mots de Charles de Villers qui différencient le corps idéal français qui a toujours privilégié « le règne sensuel et matériel de l'amour » aux productions allemandes entièrement vouées à un puritanisme qui se définit par « ce que l'amour a de plus saint, de plus idéal, de plus mystique³⁸. » Ces qualités définissent le corps idéal à l'image des statues animées d'Hyacinthe ou d'Hylas. Et ce sont les formules winckelmanniennes, vite devenues célèbres, qui ont fait du nu une idée idéale d'un corps asexué. Le nu et sa méditation passent par l'imitation ou une idéalisation en Occident. Cette idéologie du corps devient l'image emblématique d'une époque et d'un style artistique. L'embarras que suscita la découverte des peintures érotiques de l'Antiquité, confirmerait à cet égard l'intuition du déni d'un corps de chair dans la statuaire grecque. Au moment où

³⁸ Charles de Villers, « Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent de l'amour », 1806, § 4, in *Le Livre interdit*, pp. 276-277.

Winckelmann impose le néoclassicisme en exaltant une virilité héroïque, la présence sur les vases antiques de véritables sexes en érection, semble à plusieurs incongru et fortement inesthétique³⁹. Certains allèrent jusqu'à mettre en doute l'authenticité de tels détails, tant leur présence remettait en cause les canons de beauté idéale⁴⁰.

Pourtant, le nu dans son histoire n'a cessé de procéder dans une dramaturgie charnelle des corps. Et c'est peut-être devant la *Crucifixion* de Michel-Ange, nous rappelle Kenneth Clark⁴¹, que le nu est le sujet le plus grave des sujets artistiques. Dans le cadre de la description du corps, le verbe s'est fait chair et demeure la force et la violence qui attende à la règle du voir, à la *theorêin*. Il a suffi de faire entrer dans le procès de l'histoire de l'art le processus du désir pour que vole en éclats la norme jusque-là respectée qu'était l'application stricte des règles classiques. Winckelmann est peut-être le premier à avoir exploré les virtualités d'un corps imaginaire inscrit dans une anthropologie de fantaisie qui met en scène une polymorphie sexuelle. L'expérience érotique du monde grec apparaît dans l'esthétique winckelmannienne dans toute sa complexité et ambiguïté. Elle imprime sa marque sur la beauté du corps et sur le regard désireux tout en préservant un champ d'érotisme classique avec l'adoration du corps du jeune éphèbe. C'est le premier doute au cœur du lien qui semblait unir la vérité métaphysique de la beauté à la certitude des normes classiques du nu. Sur ce point se dissout la transparence du sujet classique tel qu'il se pose dans une représentation qui ne peut être vue que par l'équation de la pensée. L'érotisme effréné d'une sensualité violente, lieu même de l'expérience de l'absolu à l'époque antique est donc devenu à l'époque classique, un corps qui s'apparente à « quelque chose de dégradant et de non spirituel⁴². » Par conséquent, un des premiers moyens de comprendre cette beauté est la dramaturgie qui se dégage de ces statues idéales figées sous l'intelligibilité d'un absolu.

³⁹ Les vases grecs représentaient en particulier la sexualité des satyres dans leur essentielle polymorphie. Ivres, ils courent les nymphes inscrivant sur les coupes des guirlandes érotiques de corps engagés les uns dans les autres. Pour les illustrations on peut se référer au livre de C. Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, 1996, Pl. I et IV.

⁴⁰ Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, 1806, art. « Priapées », éd., citée, tome III, p. 379. « Ces sortes de peintures sont très rares sur ces vases, et plusieurs de celles qu'on y remarque sont modernes, ou bien ont été dénaturées par des additions grossières. »

⁴¹ Cf. Kenneth Clark, « Le nu et la nudité », in *Le Nu*, op. cit., pp. 19-56.

⁴² Ce sont les mots de Hegel que nous reprenons ici. Id., *Cours d'esthétique*, tome I, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier-Montaigne, 1995, p. 36.

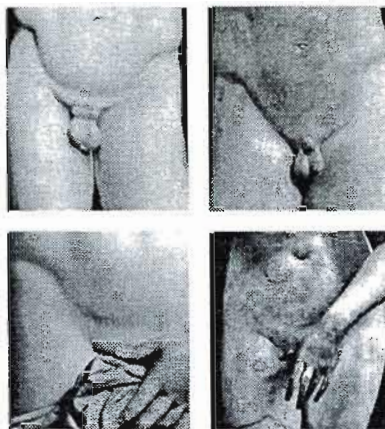


Fig. 5. Détails anatomiques, *Apollon*, *Antinous*, *Vénus*, marbre, musée du Louvre.

2.1.1.1 LE CORPS : UN DÉBAT ENTRE CLASSICISME ET OBSCÉNITÉ

Nous venons de quitter les principes qui ont inscrit le corps entre une dramaturgie et une restauration, principes mêmes du corps idéal. En contrepoint de cette analyse qui replace le corps dans un monde idéal, on peut emprunter un chemin plus sinueux et s'aventurer dans le domaine de l'érotique grecque pour s'intéresser aux modalités du regard dans l'espace de l'obscène. Chez les Grecs, l'obscénité peut être joyeuse, bon enfant, mais aussi transgressive. Par exemple, l'obscénité d'Aristophane est capable de perturber sournoisement de l'intérieur le fonctionnement des codes qui régissent la vie de la cité⁴³. Reste que l'étymologie du mot « obscène » est floue. Il est sûr qu'elle est d'origine latine dérivé de l'adjectif *obscenus* et désigne primitivement un signe néfaste, avant d'être étendu à tout ce qu'il ne faut pas voir. L'hypothèse qui veut que l'obscénité aille à l'encontre des conventions classiques est indéniable : « l'obscénité joue la scène interdite du corps⁴⁴. » Mais que peut-on en déduire sur un débat entre classicisme et obscénité ? Et quel serait le but de cette transgression ? Ce qui nous intéresse ici est de retrouver dans les aspects obscènes ce qui est resté caché sur la sexualité des corps, et non de revenir sur l'évidence de l'obscénité que patronne Priape, le dieu au sexe dressé. Winckelmann, avec un allant prométhéen, se donne l'ivresse de former l'étalon stéréométrique de la beauté classique⁴⁵. Son histoire de l'art a objectivé dans la littérature son canon artistique, au

⁴³ M. Rossellini, « Lysistrata : une mise en scène de la féminité », in *Les Cahiers de Fontenay*, 17, déc. 1979, p. 28.

⁴⁴ F. Charpentier, « Le lion, la vieille et le renard. Rabelais et l'obscène », *Europe*, 757, mai 1992, pp. 80-91. La citation est à la page 81 et est reprise par Florence Dupont et Thierry Éloi, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Belin, Paris, 2001, p. 154.

⁴⁵ L'adjectif classique est à entendre dans un sens ancien qui désigne dans la Rome antique un citoyen de première classe. Il vient de *classicus* et c'est avec Winckelmann que le mot a acquis son sens moderne de

même titre que Polyclète avait assuré dans le bronze un canon arithmétique de la beauté. Nous nous servons de deux figures emblématiques du corps masculin : le *Torse* et l'*Apollon*, deux expressions de la plus grande beauté classique que l'obscène révèle comme un corps sexué, honteux, enfin révélé entre la vie et la mort occultées ou déniées par la décence. Le corps du *Torse* chez Winckelmann est un tronc qui porte en lui le souvenir d'une beauté ravagée ou mutilée par le temps. L'*Apollon* est le corps sexuel aux plis trop suggestifs d'une chair indécente. Ce corps s'oppose systématiquement aux corps obscènes des boulimiques du sexe et inverse l'idéal de la beauté du corps précisément en systématisant sa sexualité. Car le problème n'est pas tant dans la sculpture qui pratique les exigences de l'art du nu, que dans une nudité affichée.

Une réflexion sur l'obscène ne progresse pas sans un retour vers le classicisme. Il existe une tradition antique d'une sculpture licencieuse, voire obscène que l'on retrouve dans l'art classique. Petite de taille, destinée à des cabinets d'amateurs, elle représente des satyres qui arborent des avantages ithyphalliques rompant avec la tradition de la représentation du sexe masculin. Tel que définit par Zerner⁴⁶, l'obscène en tant que catégorie reste la manifestation du pouvoir. Les normes qu'il dicte sont les manifestations de l'ordre et de la hiérarchie dont il est investi. C'est ainsi que la définition de l'obscène du point de vue historique reste tributaire de ses écarts par rapport à la norme et son caractère de transgression à la place de créer une rupture définitionnelle ou de repousser ses limites, semble élargir le cadre descriptif et normatif de l'image classique. L'obscène a pris forme dans l'écart de ses normes, il est à la fois un écart et un défi axiologique. L'obscène c'est le rejet, l'abject, *abjicere*, ce qui se réfère à l'abaissement et à la dégradation. Dans le *Parménide*, Platon dit à Socrate, « qu'il n'y a pas de forme séparée pour représenter, l'hirsute et le sale et les choses grotesques⁴⁷. » Paradoxalement si la société classique refuse l'abject, Winckelmann et son esthétique classique intègrent une

classicisme associé à l'académisme au conformisme du modèle idéal par opposition au romantisme. Le terme classique employé dès le II^e siècle désigne un modèle associé à la mémoire de l'Antiquité grecque. On peut voir à ce sujet Henri Zerner, « Classicism as Power », *Art journal*, New York, printemps, 1988, pp. 35-36. Aujourd'hui, l'art de la Grèce et l'art de Rome nous semblent deux entités bien distinctes. Pour les historiens contemporains, la période classique au sens strict recouvre la fin du V^e siècle et le IV^e siècle en Grèce, et l'époque d'Auguste à Rome. Dans la Renaissance italienne, seule la période qui va de Léonard à Raphaël a droit à cette appellation. L'historien Sydney Freedberg a contribué grandement à donner une consistance à la notion de classicisme dans le cadre de la Renaissance italienne, voir Sydney Freedberg, *Autour de 1600 ; une révolution dans la peinture*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1993.

⁴⁶ Henri Zerner, « Le pouvoir du classique », in *Écrire l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997, p. 130, « Le classicisme est l'aboutissement suprême, la norme pour instaurer une hiérarchie. »

⁴⁷ Platon cité par Jean Clair, in *Apophatisme et apocastase dans l'art aujourd'hui*, Paris Galilée, 2004, p. 59.

antiquité débridée bien éloignée de la pureté des contours. Pour l'historien, l'obscénité c'est le Bernin, l'exemple même d'un artiste qui a choisi les formes les plus basses, la représentation des parvenus que la fortune a élevés de la lie du peuple. Mais la sculpture pour l'historien est avant tout sensuelle et jamais ordurière. Au sens étymologique du terme, il y a indécence quand un sculpteur utilise un canon qui ne convient pas au sens donné à la représentation.

Aussi la question de l'obscène prise comme une répercussion des mutations idéologiques de l'âge classique reste intéressante pour repenser le corps classique de Winckelmann dans sa recherche de sérénité, d'équilibre, de respect des lois et de rejet de tout écart. Winckelmann avait souligné la différence entre la perception de la beauté naturelle et celle de la beauté artistique « d'après des idées grandes, sublimes, majestueuses⁴⁸ » qui touchent difficilement les « sens aveugles ». Alors que la beauté commune, vivante et animée, suscite la volupté. C'est au cœur du classicisme de Winckelmann que gît l'obscène comme acte direct de la représentation qui ouvre sur l'interlope et la limite. Winckelmann offre quelques témoignages de cette « pornographie érudite » et donne une élasticité à la notion du classicisme que l'on peut assimiler à cette remarque de Goethe qui souligne combien la relation entre beauté, mesure et difformité n'ait pas attiré l'attention sur leurs étroites parentés et leur commune tendance. Il n'est pas innocent de souligner que Freud aimait à citer cette phrase du poète allemand : « les choses les plus élevées et les plus viles sont partout liées les unes aux autres de la façon la plus intime⁴⁹. » Prenons l'exemple du *Torse*, dont l'excès de matérialité loge les traces de la sexualité scandaleuse. Un fragment, ce membre du corps, un tronc traité par Winckelmann qui est non seulement la proie d'une érotisation d'une fragmentation, d'un démembrement, mais également d'une esthétique qui montre une lourdeur de la chair ennemie de la ligne pure. Le visage du *Torse* n'est pas visible, on est mis face à un corps décapité. Ce qu'on voit, si on se réfère à Littré qui désigne par le terme de nature « les parties qui servent à la génération », c'est la nature d'un homme. Un sexe masculin qui fait saillie inattendue est un peu grotesque. La vision de ce sexe est rendue d'autant plus perturbante que l'être masculin qui l'exhibe à nos yeux n'a plus de visage visible. L'*anasurma* de son sexe se paie de sa

⁴⁸ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 246. Raphaël a donné « trop de tendresse » et de « mollesse » à ses figures féminines. Il en a fait des « créatures d'un autre monde. »

⁴⁹ Goethe cité par Hubert Damisch, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992, p. 35, « Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. »

décapitation. Sa nature de l'homme sans tête est réduite à sa bestialité. L'obscénité du *Torse* est conjurée par le fait que la nature qui désigne les *pudenda* est rasée selon la tradition de la *nympheùtria* grecque⁵⁰, et est montrée lisse comme la peau d'un enfant. Ou encore, elle est montrée blanchie, effacée, gommée comme les corps exposés des siècles plus tard dans les revues érotiques des années 1900.

Il est étrange en effet que la véritable origine de la beauté soit une beauté sans mesure. Diderot a donné une indication sur l'indécence qui entoure *Apollon*, « je n'aime pas qu'Apollon, poursuivant Daphné, soit respectueux. Il est nu ; et la nymphe qu'il poursuit est nue. S'il retire son bras en arrière, s'il craint de la toucher, c'est un sot ; s'il la touche, l'artiste est un indécet [...]»⁵¹. » S'il y a indécence dès qu'il y a touché, *Apollon*, Dieu de l'amour, est par la taille réduite de son sexe, une figure hors des normes de proportions imposées par la beauté classique.⁵² Il existe un canon de la représentation du sexe masculin en sculpture, par rapport auquel toute transgression est significative et a une valeur anthropologique. *Apollon* est une beauté sans mesure, et parce que son corps échappe à la mesure, il pose les mêmes problèmes de représentation que ceux inhérents aux excès de Priape. Priape, enfant difforme est la représentation de la laideur d'un sexe démesuré, un *terribilis*⁵³. Priape c'est le dieu de l'obscénité menaçante. Dans l'Antiquité tout ce qui est vivant a un dieu, même l'obscénité que patronne Priape. La beauté en tant qu'elle est beauté outrepassa toute beauté représentable, tout ce qu'elle engendre, l'autre d'elle-même qui incarne la laideur, le repoussant et l'informe. Priape expose la figure obscène d'un sexe figé par une perpétuelle érection dont il souffre sans jamais accéder au soulagement et au plaisir. L'image de ce sexe protubérant, sa laideur finissent par le qualifier. Cette obscénité priapique était un fait archéologique qui depuis la Renaissance

⁵⁰ Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*, Hachette, Paris, 1985.

⁵¹ Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, op. cit., p. 392.

⁵² Nous précisons : la femme est l'incarnation de la beauté classique dans le symbole de la symétrie tant revendiqué par l'Antiquité et repris par la Renaissance. Pour le rejoindre, le sculpteur soit diminue les proportions pour les rendre conformes à la beauté, soit il en exagère les traits pour en faire un instrument de ce qui est nommé la beauté. On ne peut guère expliquer cela que si l'on se souvient que la société grecque demeure hétérosexuelle même si elle est imprégnée d'homosexualité. Il faut donc composer entre ces deux tendances qui sont l'identification homomorphique (reconnaissance du même) d'une part et la projection hétéromorphique (fascination de l'autre) d'autre part. Cf. Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, p. 192.

⁵³ Sur Priape voir M. Olender, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, éd. Y. Bonnefoy, Vol. II, pp. 311-314. 1981, 1983 « L'enfant Priape et son phallus », in *Souffrance, plaisir et pensée*, J. Caôn et A. De Mijolla, éd., Paris, pp. 141-164. 1981. Dieu de Lampsaque, fils d'Aphrodite et de Dionysos, plus grossier qu'Éros son frère, il représente l'incarnation sacrée du membre viril en érection. Le petit dieu n'étant jamais absent quand les sexes s'unissaient. C'est un dieu, « dispensateur de plaisir » effronté, indiscret, un luxurieux éhonté. Cf. Paul Frischauer, *La sexualité dans l'Antiquité*, Paris, Marabout, 1969.

italienne embarrassait les historiens. Elle poursuit Winckelmann qui a extrait de la beauté même des parties du corps considérées généralement comme disproportionnées. « Les parties sexuelles ont été emboîtées à part⁵⁴ », refondues précise Winckelmann diverti par cet endroit précis de l'anatomie. Il faut préciser que généralement, tout fragment déshonnête est perçu à l'âge classique comme un élément distinct et repoussant du corps de l'œuvre. Les parties basses sont proscrites et participent seulement d'une conception de la beauté comme procès de purification. Puisque Priape montre ce qu'il ne faut pas montrer, l'historien dira ce qu'il ne faut pas dire, le corps est entraîné par la parole dans une obscénité dégradante. Le sexe masculin, tantôt mou et informe, tantôt protubérant hors de la silhouette générale du corps, qui tantôt se dresse et tantôt pend, tantôt se gonfle et tantôt se vide, toujours dans l'ambivalence, attribut de l'Hermès, ce pieu saugrenu comment peut-il être contenu dans le canon de la beauté⁵⁵ ? Comment faire entrer le difforme dans les canons de la beauté ? Comment faire entrer l'anatomie dans le système des règles de Vitruve à la suite de Polyclète, autour des trois axes qui furent la proportion, la *symmetria* et l'*eurythmia* ? S'agit-il d'un érotisme masculin ? Au corps noble et asexué classique s'oppose le corps mutilé obscène et laid, asservi par les plaisirs ou humilié, exclu de son existence. Les parties impudiques envahissent son corps, on ne voit plus qu'elles. Là où le vocabulaire distingue les parties du corps, les déforme par ses nominations mêmes, le corps classique déborde dans le cadre de l'obscène.

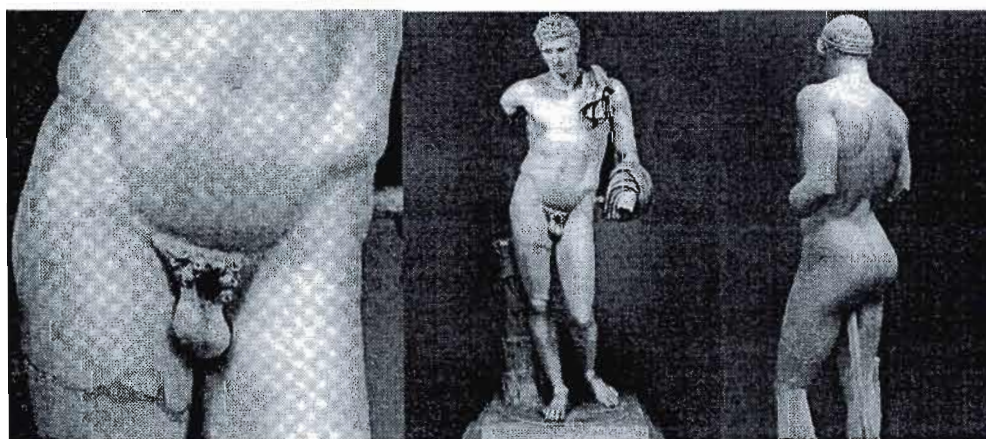


Fig. 6. *Antinoös*, (détail) marbre, musée du Vatican, Rome.
Apollon à l'omphalos, copie romaine d'un original de 460 av. J.-C., Athènes, musée archéologique national.

⁵⁴ Johann-Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 390.

⁵⁵ Nous soulignons : le culte priapique fut célébré par les expressionnistes allemands et plus tard par leurs émules contemporains (Baselitz, Kirchner) qui seraient le pendant de l'exaltation de la statuaire africaine.

2.1.2 LE STYLE EST UNE QUESTION DE CORPS

Si on se place de point de vue classique, l'intérêt porté au style permet de focaliser les études winckelmanniennes dans une conscience historique. La catégorie antique a toujours fonctionné comme une catégorie stylistique érigée au rang de modèle intemporel et donc réactivée à travers le temps. Ce modèle dominant qui prévaut dans le cadre de la réception française de l'histoire de l'art est une mise à l'écart du corps désirable. Le corps est installé dans un monde disparu, détaché du présent. Le style inscrit son destin dans une ascension qui va de l'origine vers la perfection et son déclin en une succession de moments stylistiques⁵⁶. Avec Winckelmann, le style devient essentiel à la compréhension historique⁵⁷. Présenté à la fois dans une conception normative, il fait basculer les phénomènes historiques vers une ethnologie. Mais le style reste équivoque, il indique une direction, il exprime une élévation, un mouvement de l'esprit et un effet de goût qui passe également par une conscience du corps. L'analyse stylistique n'est pas comme chez Caylus, un instrument technique, elle est la clef pour la compréhension d'une esthétique du corps⁵⁸. Pour l'historien, l'hellénisme était essentiellement représenté par des statues mutilés et des fragments. Seuls peut-être l'*Apollon du Belvédère*, le *Laocoon*, les *Niobides*, le *Zeus d'Otrocoli*, ou encore la *Junon Lodovisi* furent des statues dans leur entièreté. Dit autrement, le désir de beauté qui qualifie le mouvement stylistique du corps, est à la fois cette mystique idéale fortement imprégnée de piétisme, mais aussi un principe extrêmement raffiné qui oscille du côté de la chair. Ce mélange des deux n'est jamais exemple de sensualité et de paganisme. Telle est par exemple la conviction de Goethe⁵⁹ qui à plusieurs reprises dans son texte sur Winckelmann, a souligné un esprit incroyablement versatile en termes de religions, passant du piétisme au catholicisme pour s'incarner dans l'amour de la beauté antique et païenne⁶⁰. Un mélange, selon Goethe, qui est moins l'expression d'une spiritualité excessive que celle d'un paganisme. Car à suivre

⁵⁶ Pour l'exposé historique de la conception stylistique de Winckelmann, on se réfère à notre partie I, « Une histoire de l'art doit exposer l'origine, la croissance les transformations et la fin, en même temps que la diversité des styles selon les peuples, les époques et les artistes [...] », cf., Johann-Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 40.

⁵⁷ Cf. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965, pp. 469.

⁵⁸ Cf. Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, op. cit., pp. 313.

⁵⁹ Cf. Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », in *Briefen und Aufsätzen*, Leipzig, 1969.

⁶⁰ La question de la conversion religieuse constitue un des axes principaux des études d'Édouard Pommier. Se référer chapitre I « Conscience religieuse », in J. -J. Winckelmann, *inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 23-52.

le cheminement intellectuel et spirituel de Winckelmann toujours selon Goethe, il apparaît que Winckelmann fut avant tout habité par un esprit païen. On trouve ainsi sous sa plume une capacité et une compréhension du Beau idéal qui se polarisent surtout sur le physique sensuel de l'androgynisme. En termes artistiques, la question stylistique n'est pas désincarnée, elle est l'image efféminée de la divinité d'*Apollon*⁶¹.

Une histoire classique des styles donne peu de prise à une anthropologie du visuel et n'a pu résister à l'impact d'une question comme la différence sexuelle, l'hybridité et la polysémie du style. En refusant de déduire la représentation de l'art grec de l'expérience subjective de l'historien, on reste dans le champ classique. Or le désir de Winckelmann le porte à s'intéresser aux figures de l'écart, du détail obscène qui en définitive apparaît comme norme et valeur, définit une poésie de l'image qui se confond avec le style c'est-à-dire une certaine rhétorique plastique. Si on se réfère plus particulièrement à un passage d'Alex Potts, du point de vue formel, Winckelmann inscrit la morphologie du corps de manière déterminante dans le style.

« A certain schematic simplicity of outline, which Winckelmann identified as particularly evident in the shaping of the area around the eye and the marking of the eyebrow in Greek statuary, became the closest thing he could find to a visual taxonomic key for distinguishing work in the high style⁶². »

La représentation du style passe par un langage plastique, celui du corps humain. Il constitue l'écriture du style chez Winckelmann et sa syntaxe. Ce point est particulièrement intéressant dans la mesure où il montre la gêne que Winckelmann a rencontrée dans l'établissement d'une taxinomie franche et précise pour distinguer un style de l'autre. En cherchant à démontrer la diversité des styles des arts antiques et en affirmant une volonté de les inscrire dans un développement cyclique, Winckelmann est peut-être le premier historien de l'art à poser les termes d'une anthropologie du style qui passe par le corps. Whitney Davis a également attiré l'attention sur la structure stylistique de l'histoire de Winckelmann qui repose sur la dimension intime, c'est-à-dire le corps homosexuel qui

⁶¹ Cf. Walter Otto, « Apollon », in *Les dieux de la Grèce*, Paris, Payot, 1996. E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 75-89. Pascal Weitmann, « Œuvre d'art et historicité, à l'exemple de l'Apollon du Belvédère », in « l'apollonisation » de l'imagerie légendaire à Athènes dans la seconde moitié du V^e siècle », *Revue archéologique*, Paris, P.U.F., 1982, fasc. 1, pp. 121-126.

⁶² Alex Potts, *Flesh and the Ideal*, op. cit., p. 47. Mais aussi le texte suivant : Id., « Vie et mort de l'art antique : historicité et beau idéal chez Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 9-37.

préside à la naissance de la discipline. D'un point de vue théorique, le fait de focaliser l'attention sur la seule sexualité de Winckelmann, n'est pas défendable, par contre nier l'impact qu'elle a eu dans la construction cyclique de l'idéal de beauté ne l'est pas davantage. Le premier travail de Winckelmann fut de retracer l'art des peuples antiques autres que les Grecs afin de justifier la supériorité de ces derniers par la beauté du corps. Faisons une collecte d'exemples pour voir comment le corps est à la base de la notion anthropologique du style. Pour décrire l'art des Perses, Winckelmann met l'accent sur les fonctions dévolues de la figure humaine inscrite dans des coutumes culturelles⁶³ et affirme avec insistance que la structure de leurs statues et la conception esthétique s'y rapportant relèvent d'une perception négative de la nudité des corps. La capacité des Juifs à exprimer artistiquement le corps humain est reliée à la loi mosaïque⁶⁴. Winckelmann aborde des analogies linguistiques en citant les caractères de l'écriture pour en rendre compte. Dans la diversité des paradigmes successivement évoqués, une diversité des croisements disciplinaires teste les différentes expressions artistiques.

Aussi sur les bases d'une discipline historique basée sur le découpage stylistique on trouve les motivations érotiques d'un désir de beauté. En effet, l'une des réponses les plus importantes concernant le découpage stylistique reste la question du corps. Le style Beau est le sommet de plusieurs stades érotiques. Partant d'un Beau abstrait, il conduit ce corps à l'idéal vaguement androgyne qui évoque un adolescent efféminé. L'imaginaire érotique des Grecs assimile la sphinge au féminin. La sphinge en grec est singulièrement indifférenciée sexuellement. Femme au visage viril, tout comme l'adolescent qui démontre une androgynie. La beauté est indéterminée, ni masculine ni féminine. Autant sexuelle qu'elle est formelle, cette indétermination est qualité pour Winckelmann. Il a forgé le terme de *Inbezeichnung*, c'est-à-dire littéralement l'indécision, l'absence de dessein dans le tracé. De tout cela, Winckelmann donne une figuration précise, l'*Apollon* : « J'entreprends de décrire ici une statue qui dépasse tous les concepts de beauté humaine, une statue qui n'est pas l'expression d'une entité sensible⁶⁵. » C'est dire son importance et son caractère programmatique. Le Beau écrit encore Winckelmann se trouve plus facilement chez les adolescents bien faits que chez ceux qui ne le sont pas :

⁶³ J.-J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 157-158.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 156.

⁶⁵ La citation est tirée d'une première version de la description de l'*Apollon* dans l'*Essai sur l'Allégorie* (*Versuch einer Allegorie*, 1766), reprise par Élisabeth Décultot, J.-J. Winckelmann. *De la description*, op. cit., p. 34.

« [...] ; car en général, nous pensons selon la manière dont nous sommes faits ; l'éducation a moins de poids que le fond naturel et le caractère : un cœur tendre et la docilité sont les signes de cette disposition⁶⁶. »

Ici résiderait en somme la clef de toute sa théorie, le désir devenant l'événement fondateur de cette religion personnelle où se confondent le visage de la beauté et celui de l'amour. Ce point assurément essentiel chez l'historien, et dont l'influence sur sa pensée ne saurait être sous-estimée, est-il pour autant consacré par la tradition historique en ce qui concerne la question du style ?

Il est permis d'en douter, c'est dans cette perspective qu'il convient de considérer la question du style, comme une appropriation du corps érotique, et non comme une monumentalisation d'un découpage historique. C'est pourquoi les codes propres à l'érotisme de Winckelmann couplés à ceux de l'érotisme grec classique permettent de revenir sur les rapports stylistiques. Winckelmann inscrit l'érotisme homosexuel dans l'espace de l'histoire de l'art, ce qui est culturellement incohérent. Mais la contamination des genres permet de construire la dramaturgie stylistique du corps. Ce type d'opération est assez révélateur de l'aspect composite de la question du Beau. Chez Winckelmann, il s'est nourri lui-même à la source mythique de sa biographie. Derrière son aspect serein et élégiaque qui a reconstitué une Grèce imaginaire, transhistorique se cache un ténébreux drame, celui de l'homosexualité de l'historien écrit Alex Potts⁶⁷. L'homosexualité de Winckelmann avait déjà été reconnue par Goethe, qui soulignera combien l'érotisme de l'historien fut à l'origine d'un certain nombre de ses concepts, dont la beauté⁶⁸. C'est de sa vie sentimentale que s'est définie non seulement la capacité de comprendre le Beau, de l'historiciser d'un point de vue stylistique, mais aussi de lui donner sa signification intrinsèque. « De même que la beauté, pour qu'on puisse la reconnaître doit être comprise dans une idée générale, j'ai remarqué que ceux dont l'attention ne se fixe que sur la beauté

⁶⁶ Winckelmann, *ibidem*, p. 119.

⁶⁷ Alex Potts, « The Body of Narcissus », in *Flesh and the Ideal*, op. cit., pp. 165-173.

⁶⁸ Pour ses remarques sur l'homosexualité de Winckelmann, se référer au texte de Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », in *Briefen und Aufsätzen*, Leipzig, 1969. Sur l'homosexualité de Winckelmann voir S. Sweet, « The personal, the Political, and the Aesthetic, » and Wolfgang von Wangenheim, « Casanova trifft Winckelmann oder die Kunst des Begehrens », *Merkur : Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 1985, N. 39, pp. 106-120. On peut aussi lire James D. Steakley, « Sodomy in Enlightenment Prussia : from Execution to Suicide », in Gerard und Hekma (eds.), *The Pursuit of Sodomy*, pp. 163-174. Enfin voir Whitney Davis, *ibidem*, notes 16-17-18. En particulier sur l'homosexualité au XVIII^e dans la cour des papes à Rome, dont les études restent très incomplètes.

féminine et qui sont faiblement touchés par les beautés de notre sexe n'ont pas le sentiment du beau inné, général et vivant⁶⁹. »



Fig.7. *Satyre endormi* dit *Faune Barberini*, Munich, Glyptothek.

2.1.2.1 CORPS GREC ET HOMOSEXUALITE

Afin de ne pas créer d'anachronisme, il faut replacer la question de l'homosexualité dans le mythe fondateur de Sodome, l'image de l'homosexualité dans la Grèce antique⁷⁰ et la morale religieuse qui se fonde sur la fable biblique⁷¹. Il importe de se souvenir de ce tableau puissant de la vengeance de l'Éternel. Mettre l'histoire du corps homosexuel au goût du jour, les descriptions de Winckelmann se chargeant de détails anachroniques, sont autant de preuves que le corps grec a réellement pénétré dans la conscience contemporaine de Winckelmann, et que cette pensée y cherche l'écho de sa propre sensibilité. Ce corps grec vit une existence double : d'une part se développe le corps érotique, de l'autre l'interdit religieux reprend le dessus, et parfois les deux aspects cohabitent. C'est la beauté du corps qui reste la première brèche qui disjoint ces deux états tenus pour antinomiques, le corps charnel et le corps spirituel.

⁶⁹ J. -J. Winckelmann, *Dissertation sur le pouvoir du sentiment du Beau dans l'art, Lettres*, pp. 529, 534, 535. Winckelmann a dédié cet essai à un de ses amants allemands, Friedrich von Berg. Voir Whitney Davis, « *Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History* », *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰ Cf. A. Schnapp, « Une autre image de l'homosexualité en Grèce ancienne », *Le Débat*, 1981, pp. 107-117.

⁷¹ Nous précisons : l'amour doit être une passion chaste et spirituelle. L'amour du dévot s'annonce par la complaisance qui est le « premier ébranlement ou la première émotion » et se développe par la « recherche. » Une passion décrite par St François de Sales. L'amour est tout entier dans cette quête. Moments d'ivresse, d'exaltation, de dilatation de l'âme, instants fugaces qui font place aux vertiges du doute et à la blessure d'amour. L'âme passionnée ne connaît pas de repos. Mais une âme qui a quitté sa demeure terrestre peut être un véritable coït spirituel dans une félicité suprême. Jouissance infinie contre jouissance charnelle. À l'ordre qui régit une union charnelle correspond un ordre similaire sur le plan spirituel, mais comme en un miroir, le second se présente à l'inverse du premier : le désir y succède au dégoût. Il y a cette différence, entre les plaisirs spirituels et les plaisirs corporels : que les corporels donnent du désir avant qu'on les ait et du dégoût quand on les a ; mais les spirituels, au contraire, donnent du dégoût avant qu'on les ait, et du plaisir quand on les a. » Cf. St-Grégoire, *Traité*, cité par *ibidem*, p. 385.

De façon générale, pour l'homme antique, la femme est rejetée dans la sphère du tout autre, du côté des êtres des confins, quelque chose d'inconvenant, d'inconcevable, d'incompatible. Si nous nous tournons un instant vers l'Hellade dans son âge d'or, au siècle de Socrate et Périclès, ce berceau de la culture qui se situe avant l'horizon judéo-chrétien couvert d'interdits, on constate que l'euphorie des corps nus fut légion, pour ne citer que le regard de Zeus vers son cher Ganymède, dont la beauté et la jeunesse autorisèrent toutes les joies des sens. Dans la palestre ou dans les gymnases, parmi les corps nus dans l'épanouissement de la force et de l'agilité, se nouèrent presque toujours des relations dites « socratiques⁷². » Ces relations d'un genre particulier étaient le plus souvent nouées entre un homme mûr ayant pour lui la puissance de l'esprit, et son disciple portant l'espérance de la jeunesse et toutes les grâces du corps. Il faut reconnaître que Winckelmann participe de ce qui faisait la fécondité de telles amours. Mais aussi c'est précisément ce qui les rendit condamnables au XVIII^e siècle, non pas la question du genre mais la disparité des âges⁷³. Cette disparité était fondée sur l'admiration réciproque, celle de l'aimé (*l'éromène*) avec le privilège d'avoir une main qui le guidait, et celle de l'amant (*l'éraсте*) qui se comportait en protecteur, en formateur du jeune esprit, tout en cueillant sur ses lèvres les premières roses du printemps. Pour peu que la beauté de l'éphèbe inspirât l'amant, cette forme d'amour surpassa dans la Grèce antique les transports de la passion aveugle. Il s'agit d'un érotisme pédagogique sur les traces de Platon et Socrate, loin des jouissances de la chair du moins telles que nous les entendons aujourd'hui. L'être accède à cet érotisme, où la réflexion transcende le désir.

Mais revenons à Winckelmann dont l'homosexualité ne fut sans doute pas étrangère au fait qu'il prit l'histoire de l'art comme théâtre de ses fantasmes sexuels. Les études de

⁷² L'expression amour socratique est chez Voltaire et désigne ainsi que la définit le Larousse du XIX^e siècle un « vice honteux dont on charge quelquefois la mémoire de Socrate. » Il semble bien que l'amour de Socrate pour ses jeunes disciples, et en particulier pour Alcibiade, ait été pur et platonique ; mais il a été accusé de corrompre la jeunesse. » Socratique (amour) « pédérastie. » Socratiser : sodomiser un homme. Amour socratique. Voir Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 576.

⁷³ Sur la condamnation de l'homosexualité frappée d'hérésie jusqu'au XVIII^e siècle, on peut se référer au livre de Maurice Lever, *Les bûchers de Sodome*, Fayard, Paris, 1985. Mais aussi aux études de Ludovico Hernandez, *Les procès de sodomie aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, 1920, Marc Daniel, « L'homosexuel et la société à travers l'histoire », Paris, *Arcadie*, N. 22, oct. 1955, pp. 38-42. Sade cité par Maurice Lever *ibidem*. « Est-il possible d'être assez barbare pour oser condamner à mort un individu dont tout le crime est de ne pas avoir les mêmes goûts que vous. »

genre⁷⁴ ont travaillé avec ce matériau biographique et psychanalytique en perdant l'aspect moralisateur de la beauté. Nous pouvons ainsi nous appuyer sur une série de travaux récents sans refaire une étude qui n'est pas dans nos projets et esquisser le profil culturel de l'homosexualité de l'historien. Reste à souligner le rôle de cet amour homosexuel dans le cadre de l'appropriation du corps. Un des aspects de cet amour fut les lettres enflammées d'amour passionné pour deux jeunes hommes. Le premier, Lamprecht fut son élève (1743), le second, le baron von Berg, fut également l'objet des sentiments amoureux de Winckelmann⁷⁵. Cet amour grec est le lieu où la grâce de l'éphèbe stimule la pensée de Winckelmann. Socrate avait déjà ressentir une sorte d'excitation cérébrale devant la nudité de son jeune disciple : « je ne me possédais plus, j'étais tout en feu⁷⁶ [...] ». Il s'agit du même jaillissement créateur qui s'empare de Winckelmann à la contemplation de la nudité des corps sculptés. L'amour homosexuel se situe dans la sublimation du sentiment, il n'est pas décrit en tant que tel. De surcroît, cette pédérastie à l'image des philosophes grecs exige une délicatesse esthétique, une aspiration idéaliste et une nécessaire philanthropie. L'homosexualité était un penchant naturel pour les poètes et les penseurs grecs. Une disposition qui n'était pas condamnable de telle sorte que les développements philosophiques sur le penchant naturel de l'homme pour son sexe se bornent à parler d'inclinaisons spirituelles tout au plus doublées de quelques penchants sensuels⁷⁷.

C'est le modelé délicat du corps, son inachèvement qui font du corps le lieu de l'idéalisation chez Winckelmann (fig.8). Cette composante érotique rompt avec la tradition académique du discours artistique et ramène aux auteurs anciens qu'il a beaucoup lus. L'inachèvement du corps est le plus haut degré de raffinement, il fait de la pédérastie winckelmanienne dans la tradition socratique, l'une des passions les plus élevées. L'objet même de cet amour, le corps de l'éphèbe dispose l'historien à la pensée spirituelle car sans cesse il s'interroge sur son propre accomplissement, on le voit rêver sur « l'empreinte laissée dans le sable⁷⁸ » par de jeunes corps. Dans l'amour grec, les sens ont toujours moins de part que l'imagination, une fois que l'achèvement du corps marque

⁷⁴ Pour les études spécifiques sur Winckelmann voir Partie I. On rajoutera F. Buffière, *Éros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, Paris, 1980, H. Patzer, *Die griechischen Knabenliebe*, Wiesbaden, 1982.

⁷⁵ Winckelmann, *Briefe (von Stoch)*, vol. III. Pour les références aux lettres (*Briefe*) de Winckelmann, cf., Élisabeth Décultot, *ibidem*.

⁷⁶ Socrate cité par F. Buffière, *Éros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ Cf. Paul Frischauer, *La sexualité dans l'Antiquité*, Paris, Marabout, 1969, p. 226.

⁷⁸ Winckelmann, *Les Réflexions sur l'imitation*, *op. cit.*, p. 42.

les spécificités masculines, la beauté s'épuise dans l'instant du regard. Elle s'éloigne à tout jamais de l'ébauche émouvante⁷⁹. Les Grecs firent de la jouissance de la vie un art, ils exaltèrent le *kalokagathon*, le bien beau, but essentiel de leur existence. Winckelmann s'appropriâ ce sens de la vie qui passa par le sens du Beau.



Fig. 8. *Faune endormi* d'Herculanum, marbre, Naples, Musée archéologique national.

Sodome, lieu symbolique de l'interdit, mais aussi lieu de théâtralité qui ne saurait être séparé du développement des idées et du mouvement d'une laïcisation du délit de l'homosexualité au XVIII^e siècle⁸⁰. Brasier de chairs vives, amas de corps calcinés, de membres convulsés sous la morsure du feu, c'est l'image de la condamnation de l'homosexualité et l'origine de la malédiction biblique⁸¹. Il fallait que Sodome s'anéantisse à jamais du monde visible. Cette condamnation prit fin seulement au XVIII^e siècle. Les traités de droit de l'époque classent en effet l'homosexualité et la masturbation ensemble sous la rubrique « Sodomie⁸². » À cet égard le glissement linguistique est

⁷⁹ La morale sexuelle des Grecs était aussi lâche que celle de leurs dieux de l'Olympe. Tous n'obéissaient qu'à leur désir et fantaisie. Les Grecs pour justifier leur goût effréné de la vie et leur avide besoin de volupté, concédaient à leurs dieux les joies de l'existence et de la sensualité qu'ils désiraient pour eux-mêmes : la vie de leurs dieux était le reflet de leur rêve. La vie sexuelle était un sujet moins brûlant que la politique. Les amours des adolescents soulevaient bien évidemment maintes objections, dans la mesure où les relations homosexuelles apparaissaient comme un gaspillage de force procréatrice.

⁸⁰ L'Église et le délit homosexuel. Sept individus reconnus coupables de sodomie ont été brûlés vifs au cours du XVIII^e siècle et avaient à répondre de véritables crimes, viols et meurtres notamment. La connotation religieuse du crime se voit écartée de la condamnation par les tribunaux. La fin des bûchers marque une évolution capitale dans les rapports entre l'Église et le délit.

⁸¹ *Genèse*, 19. Le déluge de flammes s'abattit également sur Seboïm et Adama. Seule de la Pentapole, la cité de Ségor fut épargnée par l'Éternel, sur la prière de Loth. Cf. Maurice Lever, « La cité maudite », in *Les bûchers de Sodome*, *op. cit.*, pp. 9-61. Cf. Guy Ménard, *De Sodome à l'exode*, 1982.

⁸² Diderot revendique le droit à la masturbation mais uniquement en l'absence de vase naturel : « Parce que les circonstances me privent du plus grand bonheur qu'on puisse imaginer, celui de confondre mes sens avec les sens, mon ivresse avec l'ivresse, mon âme avec l'âme d'une compagne que mon cœur se choisirait et de me reproduire en elle et avec elle : parce que je ne puis consacrer mon action par le sceau de l'utilité, je m'interdirais un instant nécessaire et délicieux. » Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Club français du livre, 1971, tome V, pp. 635-636. Dans la première édition de son *Dictionnaire philosophique* (1764) Voltaire se montre relativement nuancé à l'égard de ce qu'il considère

significatif. Le péché de sodomie devient « péché philosophique », c'est-à-dire péché contre l'ordre, l'état et la nature. Tout en cautionnant la désacralisation du vice et de son châtement, les philosophes des Lumières paraissent néanmoins peu concernés par la question homosexuelle⁸³. Quand au terme homosexualité (*Homosexualität*), il n'a été forgé qu'en 1869, par un Allemand, Karol Benker pour protester contre l'introduction dans le code pénal prussien d'un article 143 réprimant les actes sexuels entre hommes. Ce mot à consonance médicale et d'origine militante est incorrect puisqu'il ajoute une racine grecque (*homo*) à un mot latin (*sexus*⁸⁴). Il n'est pas facile de distinguer le préfixe grec et le substantif latin *homo* signifiant homme. *Homo* s'oppose-t-il à *hétéro* comme le même à l'autre, voire au grand Autre selon le psychanalyste Lacan⁸⁵ ? La notion de « même » est intéressante, elle définit à grands traits le corps homosexuel qui apparaît comme le premier assaut d'envergure contre l'édifice doctrinal classique et clérical. Le domaine du corps hanté par le regard de l'Église qui a en règle générale célébré la chasteté, ce « lis de vertu » selon l'expression de St-François de Sales, est resté inscrit non seulement dans le mépris de la chair⁸⁶, mais les fils de Sodome restent les enfants de la défiance marqués par l'infamie. Sur ce terrain, l'Église et la loi ne parlent qu'un seul langage. Aussi ce corps homosexuel au XVIII^e siècle est la première brèche du point de vue politique qui disjoint deux entités, l'État et l'Église désormais tenus pour antinomiques. On constate, après cet historique que l'homosexualité qui met en place une beauté pédérastique a gêné la

comme une méprise de la nature. « Les jeunes mâles de notre espèce, écrit-il, élevés ensembles, sentant cette force que la nature commence à déployer en eux, et n'y trouvant pas l'objet de leur instinct, se rejettent sur ce qui lui ressemble. »

⁸³ La matière du discours pédagogique se trouve dans l'*Émile* de Rousseau. Son aversion bien connue pour l'homosexualité trouve ses prolongements sinon ses justifications dans sa vision chrétienne de la famille. Montesquieu aborde la question sans passion mais parle « de crime contre nature qui ne fera jamais dans une société de grands progrès », observe-t-il, si le peuple ne s'y trouve porté d'ailleurs par quelque coutume, comme chez les Grecs, où les jeunes gens faisaient leurs exercices nus ; [...] » Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, livre XII, chap. VI : « Du crime contre nature. »

⁸⁴ Si on voulait rester dans le vocabulaire grec il faudrait remplacer homosexuel par homogène (*genos* est le mot grec le plus proche de *sexus* car il désigne à la fois le genre d'un individu et ses organes génitaux) et hétérosexuel par hétérogène.

⁸⁵ Le grec distingue, du moins en principe, l'altérité indéfinie (*allos* – un autre) de l'alternative indéfinie (*hétéros* – l'autre des deux) et la notion d'hétérosexuel correspond bien à cette évidence que le choix se fait entre deux sexes. Symétriquement, l'homosexuel est attiré par le même (*homos*) sexe, du moins tant qu'on en reste à la description anatomique. Le grec distingue ce qui est commun de ce qui est seulement équivalent ou ressemblant *homoios*. Le premier terme s'applique à des jumeaux (issus du même ventre) et le second à des amis (ce qui se ressemble s'assemble).

⁸⁶ À l'avènement du christianisme, la sodomie devint l'argument le plus puissant pour lutter contre le paganisme. La première loi anti-homosexuelle fut promulguée en 342 par l'empereur Constantin II. Un demi-siècle plus tard, la foi chrétienne étant devenue religion d'État, l'Empire franchit un cap décisif dans la répression. Par un édit du 6 août 390, l'empereur Théodose condamne les homosexuels au bûcher : « Tous ceux qui avilissent honteusement leur corps en le soumettant, comme des femmes au désir d'un autre homme, et en s'adonnant ainsi à des relations sexuelles étranges, ceux-là doivent expier un tel crime dans les flammes vengeresses, à la vue de tout le peuple. » Cité par Maurice Lever, *ibidem*, p. 35.

réception historique, non pas tant du point de vue de l'érotisation du corps que d'un interdit étatique⁸⁷. En effet, il reste tentant de mettre cette impossibilité de la prise en compte de l'homosexualité par les études classiques en relation avec un interdit politique. Winckelmann fut souvent lu comme la confession déguisée en pastorale grecque d'une plainte amoureuse où l'historien chanterait son désir pour la beauté de l'art. Il était inconvenant que le grand Winckelmann soit suspecté d'un écart, la mesure étant le fruit et la valeur de la beauté de l'éducation. Cet enthousiasme ou cette répugnance n'ont pourtant pas lieu d'être car il y a en creux du contexte historique de l'écriture, une tout autre réalité, l'expression d'une intimité souffrante. Nous partirons de ce postulat pour attester du refoulement esthétique du corps chez Winckelmann.



Fig. 9. Statue en marbre d'Eros, II^e siècle ap. J.-C., H. 1,05 m, marbre, Véria, musée archéologique

2.1.2.2 LE REFOULE ESTHETIQUE DU CORPS CHEZ WINCKELMANN

L'émotion esthétique serait-elle un exemple typique d'une pulsion inhibée ? Freud⁸⁸ n'a pas manqué de faire état des buts de la pulsion sexuelle qui en surmontant la pudeur, le dégoût, l'horreur, la douleur même pouvait se montrer pathologique. La toute puissance de l'amour, comme celle de l'art qui en dérive ne se manifeste jamais plus fortement que dans ses égarements. L'histoire de l'art classique a un retour brutal de son refoulé si on considère les corps mourants, agonisants, mutilés, ou plus simplement sexuels. Si on reprend le paradigme du *Laocoon*, il offre une radioscopie précise de ce refoulement avec la complicité du tragique, de l'horreur et du religieux. Cette beauté qui émerge du couple

⁸⁷ Cf. R. P. Maccubin, *Tis Nature 'Fault'. Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, Cambridge, 1987, pp. 119, mais aussi dans le même volume, Greenberg, « Homosexuality », pp. 312-318. Id., *The Construction of Homosexuality*, Chicago and London, 1988.

⁸⁸ Cf. Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, P.U.F., 1971.

formé par la volupté et la violence peut être considérée comme le dionysiaque refoulé chez Winckelmann. Ce désir violent qui consume l'être à l'image du plaisir et de l'érotisme masculin reste également la loi fondamentale du libertinage menacé à tout instant par son contraire, à savoir la décomposition de son objet. Le plaisir sur ce point cesse d'être un rapport au monde pour plonger dans les abîmes d'une intériorité hantée par les fantasmes de l'angoisse et par toutes les fascinations morbides, celles de la culpabilité, de la violence et de la mort. Tout se passe selon l'historien Jean Starobinski comme si un plaisir désespéré, celui d'une noblesse déchue coexistait avec un plaisir heureux, « auroral », celui d'une classe conquérante. Ce double visage du plaisir que l'auteur explique par des clivages sociaux correspond en fait à deux versants de la littérature libertine en général au XVIII^e siècle. D'un côté celui de la volupté libérée, de l'autre, celui de l'érotisme pessimiste. D'un côté le plaisir des sens qu'exprime Winckelmann est à l'image d'un hédonisme tranquille et apollinien, en même temps que se déploient désir et appropriation du corps en pur exercice de maîtrise par le sexe.

Sans doute les critères du refoulement se fondent-ils sur des concepts propres à la psychanalyse. Mais a-t-elle eu beaucoup à dire sur le caractère particulier des liens que Winckelmann a établis entre la définition de la beauté idéale et l'impression enivrante qui correspond à la jouissance artistique ? La culture des corps est en Grèce associée à l'exaltation de la beauté adolescente par le sport et la nudité (fig.9). Winckelmann ne renâcle pas sur ce point, « dans les gymnases [...] les jeunes gens protégés par la pudeur public, se livraient tous nus à leurs exercices corporels ... », a-t-il écrit dans ses *Gedanken*. Il en fait les conditions de la beauté classique, le lieu de la nudité des corps masculins, le lieu également de la pédérastie. Les Grecs dépouillaient leurs dieux de leurs vêtements, mais la volupté ne fut pas le but de ces nudités⁸⁹. L'érotisme ou l'ambiguïté n'étaient pas seulement dans les corps dénudés, au contraire la nudité a été longtemps considérée comme un costume utilisée pour l'amour sacré sans évocation érotique. Prenons un autre exemple au niveau de l'énonciation de la beauté. Les organes génitaux reviennent à plusieurs reprises tel un leitmotiv dans les descriptions de la beauté des statues. Il y a à remarquer que les organes génitaux en eux-mêmes, (dont la vue est toujours excitante) ne sont presque jamais considérés comme beaux. Dans l'histoire de

⁸⁹ Fontenelle pour les feuilles de sculpture qu'il a mis devant les nudités des jardins de Versailles, *Comptes*, tome ii, 1116 cité par Francastel, *La sculpture de Versailles*, p. 108.

l'art de Winckelmann, il y a lieu de souligner que les organes génitaux ont été considérés comme faisant partie de la beauté, en tout cas comme relevant du domaine de l'esthétique et faisant partie du système des beaux-arts⁹⁰. En revanche, on touche ici à une spécificité irréductible du point de vue esthétique : on peut souligner qu'il existe une callimorphie des organes génitaux dont les principes ne sont pas différents de ce qui nous fait distinguer un beau visage de celui d'un laideron.

Quand on évoque le refoulé esthétique chez Winckelmann, on frappe un matériau d'analyse qui touche nécessairement la question de la morale sexuelle des Lumières. C'est l'une des voies à suivre, non certes d'après les critères de l'éthique chrétienne, mais précisément selon deux motifs définis par les critères favorables à l'époque, le libertinage et le plaisir. Il laisse des traces dans le vocabulaire de l'histoire de l'art. À cet égard, il est fourni par l'amour grec qui devient pour ainsi dire une partie obligée de l'histoire de l'art. S'y rattacheront des intentions philosophiques et morales. Aussi, pour rétablir l'équilibre, il faut partir d'une perception grecque qui non seulement ignorait la distinction lacanienne entre le désir et le besoin, mais qui se situe en aval de la tradition biblique. Le grec avait quatre termes pour exprimer l'attrance. Le premier *éros* est censuré par le Nouveau Testament car il semble trop chargé de pulsions charnelles. *Éros* a pour quasi-équivalent libido qui désigne le désir sensuel et connaîtra également un purgatoire lexical avant d'être réapproprié par la psychanalyse et les sexologues. Entre temps le christianisme avait choisi la bonté d'*agapê* contre la beauté d'*éros* préférant l'éthique à l'esthétique et donnant la priorité à la communion fraternelle sur la rivalité séductrice. Le second terme *orexis* est une tension de l'être, un mouvement vers ce qu'il lui manque, un désir contre nature. Le troisième mot, *pothos* nomme un désir de ce dont on est privé, un regret du bonheur perdu, un amour pour une personne absente. Le quatrième mot *épithumia* nomme un désir venu de l'âme (*thumos*) en tant que siège des passions. En grec classique ce sentiment n'a pas a priori de valeur morale. Il est conforme à la nature qui fait de l'homme un être de désir⁹¹.

⁹⁰ Nous précisons pour autant que nous considérons ici ce système comme un ensemble de signes et de symboles qui ne vient pas à l'immédiate satisfaction du besoin génétique. C'est Hubert Damisch qui développe ce point dans son essai, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992.

⁹¹ On peut se référer à *Éros grec. Amour des dieux et des hommes*, ministère de la culture de Grèce, Réunion des musées nationaux, Athènes, 1989, Paris, 1990. Voir aussi O. Vallet, « Éros et Agapê », in *Études théologiques et religieuses*, 1984, N. 1.

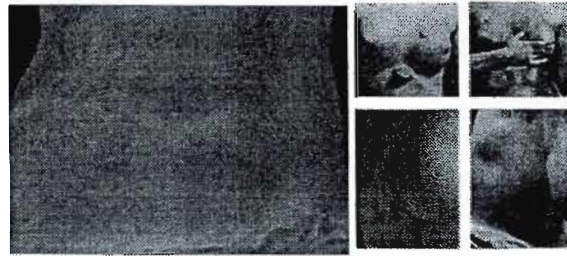


Fig. 10. *Vénus*, (détails), marbre, musée du Louvre, Paris.

Il y a une collusion érotico-philosophique chez Winckelmann qui est largement attestée par la littérature narrative. L'homme des Lumières efface toute frontière entre le libertinage du corps et celui de l'esprit. L'exercice de la pensée exige en compensation la volupté des sens. Le libertinage a des implications philosophiques et morales⁹² qui nous intéressent non pas tant en termes de fait de société au XVIII^e siècle, mais en tant qu'ils traduisent une conscience qui aspire au dépassement de l'imaginaire par le plaisir. Cette conscience du plaisir et la réflexion qui l'accompagne intègrent le libertinage parmi les valeurs précieuses de l'histoire de l'art de Winckelmann : la recherche de la beauté, la rêverie sur l'art et la nature sont parties intégrantes de ce plaisir. C'est que loin de rejeter la volupté dans l'obscurité du mal, l'esprit des Lumières s'y précipite et s'y abandonne jusqu'au vertige des sens. « L'âme n'a l'impression d'exister, de sentir son existence que dans l'exacte mesure où elle jouit⁹³. »



Fig. 11. *Aphrodite, Éros et Pan*, II^e siècle av. J.-C., marbre, Athènes, musée archéologique national.

Dénué de culpabilité, le libertin pense le plaisir comme une ouverture à l'Autre et à la communion universelle. Le libertinage est aussi vu comme un sûr garant de la liberté intellectuelle. Le libertinage, écrit encore Jean Starobinski, « représente l'une des

⁹² Par exemple Diderot travaille sa *Lettre des aveugles* (1749) aussitôt après avoir publié les *Bijoux indiscrets* (1748). Le potier des Chartreux voisine sur les rayons avec les œuvres de La Mettrie.

⁹³ Pour cette affirmation on se réfère en particulier à un ouvrage de La Mettrie consacré à *L'Art de jouir*, cité par Diderot, *ibidem*, p. 53.

expériences possibles de la liberté⁹⁴. » Il procède d'une insoumission de principe sans laquelle le travail de réflexion n'aurait pu se développer. Le libertinage repose en effet pour l'essentiel sur un affranchissement social, religieux et contre les formes traditionnelles de l'amour. Cette aspiration à la liberté des corps reste indissociable de l'indépendance intellectuelle, aussi associer Winckelmann à cette même aspiration en dépit de divergences notoires, c'est reconnaître un nouveau courant qui se dessine souterrainement dans le bon goût qui va s'engager contre le culte exclusif de la raison. Il s'affirme dans l'importance du refoulement qui ruine la vieille équation de l'histoire classique et de la beauté idéale.

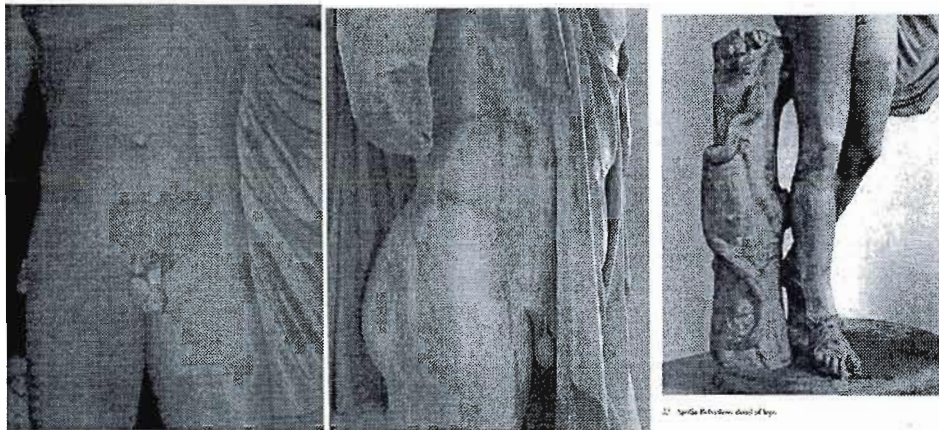


Fig. 12. *Apollon* (détail du torse), marbre, musée du Vatican, Rome.

Fig. 13. Jeune homme à la chlamyde, (détail), I^{er} siècle ap. J.-C., marbre, Athènes, musée archéologique.

Fig. 14. *Apollon*, (détail des jambes) marbre, musée du Vatican, Rome.

2.1.3 LE CORPS SELON WINCKELMANN : UN TRAVAIL D'ELABORATION THEORIQUE

Quand on se place sous l'éclairage de l'histoire et de la psychanalyse, on voit que l'on ne crée pas l'image du corps, sans la conscience que l'on a de son propre corps⁹⁵. On pourrait dire que ce serait dissocier à l'âge classique le corps sexué et le plaisir esthétique qui naît de la représentation, si on s'inspire de la théorie freudienne de la sublimation. Le corps chez Winckelmann est une symphonie de la beauté idéale qui célèbre la nudité masculine, mais il reste aussi à la base du rapport symbolique de la figure humaine dans la formation de l'histoire de l'art. Et l'absence de la nudité féminine dans la mesure où Winckelmann la voile, renvoie à une assignation de la beauté dont l'apothéose du corps masculin n'est

⁹⁴ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Skira, 1987, p. 10.

⁹⁵ C'est une force extrêmement contraignante dans les premiers essais de représentation du corps. Dans la Grèce archaïque, les artistes furent essentiellement des hommes ce qui contribua à nier les rapports entre l'art, la représentation du corps et la nature sexuelle.

pas à remettre en cause. L'histoire de l'art se situe dans cette étroite connivence de l'art et de l'homosexualité. Le culte que l'historien voue à l'art et à la beauté va être comparable au culte voué à l'amour des corps des garçons⁹⁶. Un corps superbement magnifié par la figure centrale de l'*Apollon* au goût socratique de l'adolescent qui visait au beau mais aussi au bon⁹⁷. Mais à côté de ces traits juvéniles taillés dans le marbre, Winckelmann célèbre également le corps d'une virilité mature.

Au cœur de cette appropriation se dresse la représentation du corps à la nudité triomphante peint par Michel-Ange⁹⁸, mais aussi l'expression du sentiment intérieur. Le motif du *Torse* masculin devient un *topos* expressif d'un physique animé par une anatomie, une musculature, mais aussi une expressivité émotionnelle pour placer le rôle du corps et comprendre sa beauté. Ce *topos* sera repris et cité par la rhétorique esthétique de Winckelmann comme l'intercesseur idéal entre la culture antique et la civilisation chrétienne⁹⁹. Le jeu des muscles disait Winckelmann est comparable à un mouvement de la mer qui s'ébauche sans qu'on en connaisse encore la raison :

« Comme la mer esquisse un mouvement et que sa surface encore calme à l'instant grossit et bouillonne dans un jeu de vagues où l'une, engloutie, ressort en masses sous les rouleaux de l'autre, de même un muscle, doucement gonflé et flottant en quelque sorte, passe ici dans un autre qui l'attire, tandis qu'un troisième, se soulevant entre les deux, semble accentuer le mouvement en se perdant entre eux, et engloutir notre regard¹⁰⁰. »

⁹⁶ Cf. Paul Frischauer, *La sexualité dans l'Antiquité*, Paris, Marabout, 1969, p. 128. « La beauté des garçons élevés dans les gymnases enthousiasmait les adultes. Les jeunes athlètes étaient nus, leurs corps souples gracieux et agiles. Ils n'étaient pas que *kalos* (beaux), mais aussi *agathos* (bons et vertueux). Les beaux torsos des jeunes garçons excitaient l'admiration qui se muait en amitié et souvent en élan amoureux. Platon et Socrate estimaient absolument naturel l'inclination des hommes pour les jeunes adolescents. »

⁹⁷ *Ibidem*. Socrate : « [...] je remarquai la même émotion chez les garçons, aucun d'eux ne portait son regard ailleurs que sur lui, tous le regardaient comme s'il eût été la statue d'un dieu. Platon ne déclarait-il pas qu'il ne connaissait nul plus grand bonheur pour un adolescent qu'un homme de caractère qui l'aime et nul plus grand bonheur pour cet homme qu'un garçon de caractère à aimer. « Car ce qui doit guider les hommes désireux de mener une vie moralement noble, ils ne le trouvent nulle part aussi bien que dans l'amour. [...] Sans ces sentiments moraux ni la communauté politique, ni le citoyen isolé ne peuvent faire rien de grand et de bon. » Ainsi l'amour des adolescents visait au beau et au bon. »

⁹⁸ Nous faisons référence aux corps peints des voûtes de la chapelle Sixtine dans le *Jugement dernier* : « Michelangelo, per Bacco ! Comment veux-tu que mes fidèles prient devant ces nudités ? » ce sont les mots du Pape qui n'a pu retenir son cri d'indignation. Cité par Maurice Lever, *ibidem*, p. 63.

⁹⁹ Pour une réflexion historique et iconographique de ce passage entre deux grands systèmes de pensée voir Erwin Panofsky, « Le mouvement néo-platonicien et Michel-Ange », in *Essais d'Iconologie*, Paris, Gallimard, pp. 255-313.

¹⁰⁰ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 135.

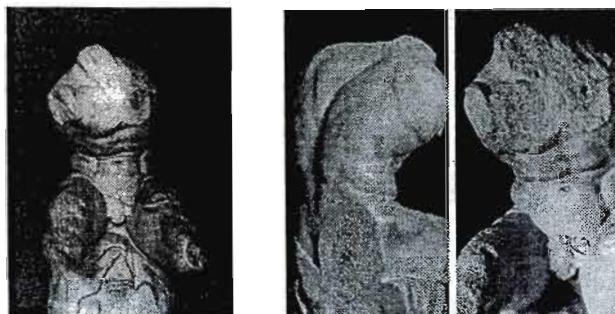


Fig. 15. *Torse du Belvédère*, I^{er} siècle av. J.-C., copie en marbre d'un original en bronze du sculpteur grec Apollonios, I^{er} siècle av. J.-C., Rome, musée du Vatican,

C'est la signification symbolique de la forme humaine que l'artiste met en valeur à travers le nu. Schelling le précisera en répétant les leçons de Winckelmann, de Lessing et de Herder qui ont parrainé la naissance de l'élaboration esthétique du corps. De cette appropriation artistique, « inventer le corps absent d'Hercule¹⁰¹ », allait naître une nouvelle conception du corps théorisée par l'esthétique de Winckelmann. Cette théorisation du corps passe par la nudité de la figure humaine, symbole de l'art, mais aussi par le torse athlétique, au modelé ferme, au galbe puissant et aux cuisses laissant entrevoir des sexes gonflés de sève. Comme le soulignent les études *gender*, Winckelmann ouvre une ère nouvelle qui exalte une virilité rayonnante et l'apogée de l'éclosion des chairs. C'est la somme des ruptures et des recherches qui précédèrent la Renaissance et qui succédèrent à la représentation du corps honteux, vêtu et décharné par une tradition religieuse. Les premières craquelures de cette élaboration théorique vers une homosexualité proprement épanouie se sont faites à Florence sous le patronage de Laurent de Médicis où s'est développé un mouvement de réflexion sur la pensée grecque en réaction contre la scolastique médiévale.

En dépit des interdits, quoique très officieusement et pour une durée limitée, le corps homosexuel semblait obtenir droit de cité surtout s'il reste grec. Le temps d'une génération, l'origine de l'histoire de l'art allait se métamorphoser en Grèce du siècle d'or et le péché de Sodome occupera une place centrale dans la pensée. Ces marques de tolérance resteront cependant l'apanage d'un très petit nombre, la noblesse, l'élite intellectuelle et artistique, et les princes de l'Église. Le corps grec avec Winckelmann redevient dans le sillage des corps peints par Michel-Ange le lieu spirituel d'une culture, un corps redécouvert, réactivé, réinterprété au travers d'une sensibilité judéo-chrétienne

¹⁰¹ Ce fut le but de l'historien, nourri de la grandeur des artistes grecs. *Ibidem*.

d'après les postulats dualistes. Avec Winckelmann, l'homosexualité devient un fait de culture où se côtoient des attirances égales pour les beautés graciles, que pour les mâles aux muscles de bronze. Elle apparaît comme un raffinement indispensable à quiconque aspire à l'univers de la beauté ou de la création artistique. Comme si l'homosexualité était un passage nécessaire pour acquérir le sens esthétique dans le cadre d'une construction identitaire. Cette intelligence particulière entre le génie de l'artiste et la pratique des amours interdites serait à la base de l'expression de la beauté, mais aussi nous retiendrons de l'homosexualité la représentation idéalisée d'un rapport amoureux qui s'approprie le rite de passage grec. Cette transgression ne se limite pas au champ de l'esthétique, elle touche à l'ordre des passions et des désirs. La passion ne se conçoit plus désormais que sublimée, spiritualisée à l'extrême, détachée de toute contingence sexuelle. Elle rejoint ainsi directement l'exaltation socratique pour l'adolescent. Ce thème de l'amour homosexuel hante une époque et s'associe à l'esthétique du corps et à son travail d'élaboration théorique pour en devenir le symbole privilégié, voire un fait culturel. Cette appropriation du corps fait de lui un symbole et le nœud des préoccupations de l'époque. En même temps le corps participe à l'assimilation de la culture hellène. Avec Winckelmann, l'érotisation du corps, sa plasticité sont le point de rencontre entre les deux cultures, allemande et grecque.

Ce corps masculin dont la nudité triomphe n'est pas pour autant l'apanage d'une homosexualité exclusive. Une erreur à ne pas commettre serait de penser que ce libéralisme sexuel était assorti de misogynie. Au contraire, le corps féminin s'est vu reconnaître dans le propos de Winckelmann comme dans la Grèce antique (IV^e siècle), même s'il reste drapé. Ce qui domine dans le propos de l'historien ce n'est pas l'homosexualité exclusive, mais la bisexualité. Contrairement à un préjugé tenace, le modèle féminin permet à l'homophilie de se donner libre cours. Le corps féminin attire l'attention de l'historien dans son détachement par rapport à la symbolisation du nu, à travers le rôle du vêtement qui représente une bonne part de l'histoire et de la sociologie de la culture grecque : « Le rapport du vêtement au nu est le même que celui des façons d'exprimer les pensées », écrit Winckelmann. Lorsqu'il s'agit de nommer les caractéristiques essentielles du corps grec, « les figures habillées¹⁰² », l'historien mentionne les caractéristiques anatomiques (la taille des têtes), les caractères

¹⁰² J.-J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 300.

physiologiques (par exemple le regard des statues), mais il ajoute une caractéristique supplémentaire, à savoir l'art de l'habillement, (la coiffure, les coiffes, bijoux et souliers). Toute une conception anthropologique est formulée dans le revêtement du corps féminin dans les possibilités de le recouvrir dans son entier, ou certaines de ses parties, ou encore de l'exposer et de le mettre en valeur¹⁰³. Dans ce passage, l'historien aborde non seulement la texture du vêtement, son aspect symbolique, mais aussi les aspects psychologiques tels que la protection et l'ornement¹⁰⁴. On ne peut nier que le propos de Winckelmann sur le vêtement a un rapport avec la sexualité et l'érotisme. Deux *éros* sont liés et non pas opposés dans cette alliance. Son étude sur le dessin des figures habillées s'applique aux corps féminins, « car la plupart des figures masculines ne sont pas vêtues¹⁰⁵. » Ce point est récurrent dans la littérature consacrée à l'habillement. Il est impossible de commenter sérieusement ce point chez Winckelmann, si ce n'est de penser provisoirement que son étude nous porte à croire que la façon dont la femme ressent la corporalité sociale est différente de celle de l'homme. La femme tend davantage que l'homme, à se découvrir et à attirer l'attention sur son corps, mais on voit triompher à la fois le corps d'Ève et celui de Ganymède.

Ce que nous dit l'historien, c'est que le vêtement, selon qu'il cache le corps, ou qu'il attire l'attention sur lui¹⁰⁶, selon son type ou sa forme permet de déceler jusqu'à un certain point, l'attitude adoptée envers la corporalité en général. Par exemple, « le vêtement de dessous [...] se voit sur les figures en déshabillé ou dormant [...] et [sur] les Hermaphrodites du palais Farnèse¹⁰⁷. » Cette corporalité est particulièrement visible envers la sexualité : « si un homme s'habillait de coton, on le décriait pour sa mollesse : ce tissu était parfois rayé, comme celui que porte Charéa, déguisé en eunuque¹⁰⁸. » Il s'agit encore pour Winckelmann de « la plus jeune des filles de Niobé, qui se jette dans le giron de sa mère, [et qui] n'a qu'un vêtement de dessous¹⁰⁹. » Il ressort encore davantage de la séduction et

¹⁰³ « Toute l'anthropologie se trouve incluse dans le vêtement. » A. Oldendorff cite cet auteur dans *Corps, sexualité et culture*, 1969, Bloud et Gay, Paris. « Celui qui perd son vêtement, perd tout, sa dignité, soi-même, son regard, son caractère humain. » Buytendijk cité par A. Oldendorff, *ibidem*, p. 31.

¹⁰⁴ « Je commencerai par l'étoffe, puis j'aborderai les différentes pièces du vêtement féminin ainsi que leur type et leur forme et, en troisième lieu, leur élégance ainsi que les autres parures et ornements des femmes », in J.-J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, pp. 300-332.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 300.

¹⁰⁶ « On lit aussi que pour se cacher les imperfections de leur taille, les femmes grecques se comprimaient le corps avec des planchettes de tilleul. » J.-J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 307.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 304.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 301.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 305.

de la sexualité dans ce commentaire : « Il semble que les jeunes filles serraient ce vêtement sous les seins avec une bande de tissu, pour s'amincir la taille, la conserver telle et la rendre plus visible¹¹⁰. »

Concernant les considérations faites sur la corporalité et les coutumes des Grecs, Winckelmann est très précis. À côté du souci moral, il en révèle les aspects sexuels ou érotiques. Un détail, celui des ceintures des vêtements en révèle le caractère ambigu à l'image de l'Hermaphrodite, être double pourvu d'organes génitaux masculins mais dotés de seins charmants invitant aux caresses. Fils d'Aphrodite et d'Hermès, il fut si populaire que les Grecs lui dressaient des statues partout, l'adorant comme l'image d'une double perfection, la bisexualité n'étant pas tenue pour un défaut. Les Hermaphrodites témoignaient symboliquement d'une vérité encore dépourvue de fondements scientifiques, mais déjà consciemment pressentie : hommes et femmes portent chacun en eux les caractéristiques du sexe opposé, quand ils se fondent dans l'union physique, les deux sexes se retrouvent. Seule la naissance décidait à quel sexe appartiendrait le nouveau-né, appelé dès lors à aspirer toute sa vie vers l'autre sexe. Ainsi l'Hermaphrodite était-il pour les hommes et les femmes un subtil rappel à l'ordre. Les Hermaphrodites veillaient sur le bonheur érotique des deux sexes.

Winckelmann observe qu'une ceinture sert « à cacher le corps » et répond ainsi à un souci de moralité. Mais elle révèle également le corps « la bande est placée sous les seins » à l'exception des amazones précise l'historien, qui les portent sur les hanches comme « manifestation de leur nature guerrière. » L'absence de ceinture est également révélatrice. Portée sur le ventre, elle dévoile la nature dolente et voluptueuse des Bacchantes¹¹¹. Ce fut là probablement la fonction originale de la ceinture d'Aphrodite qui recélait en elle tous les frissons du désir, de l'élan sensuel et de l'assouvissement voluptueux¹¹². La ceinture est un talisman d'amour et de désir qui captive les cœurs des dieux et des hommes. L'étude des divers types de vêtements nous apprend bien des choses sur l'attitude de l'homme grec vis-à-vis de sa corporalité, mais Winckelmann restaure avant tout l'amour des corps comme principe de toutes choses. Il en exalte la puissance infinie et l'élève au

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 306.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 315.

¹¹² « Chez les peuples cultivés la fonction sexuelle du vêtement est tellement évidente qu'on pourrait s'abstenir de la mentionner. » Flügel cité par A. Oldendorff, *ibidem*, p. 41.

degré de perfection absolue dans le sillage du néoplatonisme italien. Au cœur de cette stratégie sentimentale, se développe une liturgie de la relation amoureuse, une conception transcendante de l'amour, en même temps qu'un espace de raffinement extrême autour de l'élaboration théorique du corps grec. Et l'historien, à l'image de l'artiste, « n'est pas moins attaché à l'élégance de l'habillement qu'à la beauté du nu¹¹³. »

Aussi l'assignation théorique du corps est liée aux deux sexes. Mais cette polarité tend à un même but, la beauté expression du corps, mais aussi expression de l'âme et de la raison. Si nous avons choisi de les confronter, c'est en vue de dépasser les postulats strictement homosexuels. De ce noyau rejailit l'idée d'une harmonie nouvelle entre une physiologie de l'âme et celle du corps, celle d'une perfection idéale que l'on croyait ensevelie avec les Grecs mais qui renaît avec la réception du corps charnel. Aussi l'historien élargit son champ d'investigation : d'abord historien et esthète, il se mue en anatomiste, et en moraliste. Le corps de l'*Apollon* symbolise cette fusion en représentant la passion de l'amour, le plus noble mais aussi le plus brûlant et le plus sensuel, celui où le créateur reconnaît dans un corps de chair la juvénile splendeur qu'il a tentée de fixer dans le marbre : « on trouve en lui [écrit l'historien] les délicatesses [...] qui éveille le premier sentiment, mais avec le regard incomparable d'une nature laissée à elle-même¹¹⁴. » On trouve une explication de ce lien dans la mythologie grecque, le lieu où l'âme (*psuchè*) était tiraillée entre l'amour terrestre (*éros*) et l'amour divin. La synthèse entre ces deux amours sera symbolisée par la beauté du dieu grec, « le corporel même te deviendra spirituel¹¹⁵. » Au cœur de cette élaboration du corps, se trouve un éloge qui est aussi celui de l'Antiquité classique, et l'on peut supposer que Winckelmann était animé d'une même intention, qu'il donnait corps à une même obsession, la beauté¹¹⁶.

¹¹³ Winckelmann, *ibidem*, p. 332.

¹¹⁴ Winckelmann, *Manuscrit de Paris*, (brouillon), Deuxième version, c. 1756-1757, cité par Élisabeth Décultot, J.-J. Winckelmann. *De la Description*, *op. cit.*, pp. 122-125.

¹¹⁵ *Id.*, *ibidem*, p. 123.

¹¹⁶ On pourrait nommer cette entreprise théorique, une entreprise de médusation. Nous reprenons l'expression à Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 16.

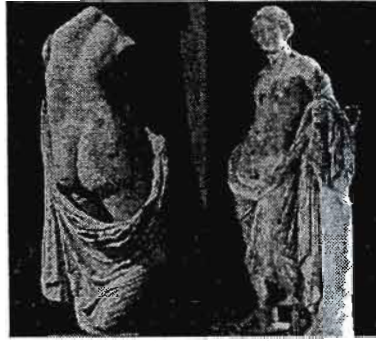


Fig. 16. Nymphe, 150 ap. J.-C., marbre, Délos, musée archéologique.
Hermaphrodite de Pergame, III^e siècle av. J.-C., Istanbul, musée archéologique.

2.1.3.1 UNE RELECTURE CRITIQUE DU PASSE : LES CODES ET LA DESIGNATION D'INTERDITS ET DE CONTRE-MODELES

Winckelmann est un linguiste licencieux dans ses descriptions qui matérialisent le fantasme, là où le contour et l'unité idéale qu'il implique résistent. Winckelmann développe une sorte de simplicité qu'il place au cœur de la définition de la beauté, mais en même temps, il s'en écarte : « rien dans ses cuisses qui trahisse quelque force tendue¹¹⁷ ... », dit-il de l'*Apollon*. Dans cette affaire, il n'y a pas d'amour pédérastique, mais la circulation d'un objet sexuel dans un cadre esthétique. La sculpture est voluptueuse et vraisemblablement dans le cadre du langage, on sent l'historien passionné par la complexité des mots, mais aussi par le glissement des sens entre plusieurs traditions. Que ce soit la tradition poétique grecque, celle de l'*éros* pédérastique, de la littérature érotique issue de la tradition classique et littéraire, s'il s'attache à un aspect du terme, c'est le plus souvent les marges du lexique qui le retiennent. Mots étrangers, et bien sûr mots savants et mots crus participent de la désignation des interdits. Dans un souci du langage, il estime les pouvoirs poétiques, et organise le désir du corps avec tous ses fantasmes. Bref, les mots de Winckelmann mettent en place des grilles de lectures et un véritable sexe du regard. L'approche lexicographique est dans cette perspective riche d'enseignement. Ce sont les Grecs qui l'ont dit :

« Éros, éros, toi qui par les yeux distille le désir, inspirant une douce volupté aux âmes que poursuit ton assaut¹¹⁸ [...] »

¹¹⁷ Winckelmann, *Manuscrit de Paris, op. cit.*, p. 123.

¹¹⁸ Le chant des chœurs des femmes de Trézène dans *Hippolyte* d' Euripide cité par Françoise Frontisi-Ducroux, *Les mystères du Gynécée*, Paris, Gallimard, 1998, p. 201.

Le regard est ainsi désigné comme l'instrument premier de l'amour dont la puissance passe par les mots qui réaniment une physiologie de l'âme, une mythologie de la création construite sur l'acte, une symbolique de la libido et surtout une rhétorique de l'érotisme¹¹⁹. L'historien est attentif à ses propres émois devant l'organisation des corps qui représente aussi la source et la base d'une sémiologie de la sexualité : autre façon de poser le postulat : puisqu'il désigne les interdits et les contre-modèles, le langage historique sert-il l'érotisme ? Ce langage qui exprime un regard va être abordé sous différents angles et montre l'interstice ici entre la langue allemande et française. Le sens érotique d'un mot au sémantisme proliférant montre comment Winckelmann érotise les vocables les plus neutres. Le but est de construire des façons de voir et de faire ressentir dans la juxtaposition des langues. Winckelmann inscrit l'érotisme du corps dans l'espace littéraire germanique, *éros* devient ainsi l'opérateur d'une révolution esthétique. La contamination des deux discours multiplie les signes de grécité imaginaire. C'est dans cette perspective qu'il convient de relire Winckelmann, comme une appropriation de l'érotisme grec pour rendre compte de la beauté du corps.

Le premier discours codifié repérable est celui qui relie l'esthétique du corps à la célébration de la beauté. L'histoire de l'art offre un hommage vibrant à la beauté des jeunes éphèbes. Cette déclaration de beauté n'est pas une simple effusion sentimentale. Elle est soumise au regard de l'historien qui pense en termes esthétiques la composante érotique. Cet idéal de beauté est aussi un idéal culturel chez les anciens Grecs. On peut se questionner à savoir comment la présence de la pédérastie introduit-elle une cohérence ou une incohérence esthétique ? La construction de l'histoire de l'art aurait l'amour, son désir comme ressort, ressort unique et principal. La rhétorique de l'érotisme est sans cesse reprise par Winckelmann, le thème prolifère en un nombre d'images, de métaphores qui travaillent un vocabulaire dont dispose l'expression du désir amoureux. Cette rhétorique est ambiguë à l'image de tout texte érotique, faite d'allusions, mais même discrètes, elles sont toujours présentes. Les principales figures utilisées par l'historien sont la métaphore et la métonymie qui sont la source du vocabulaire amoureux. La métonymie qui est la figure de la partie pour le tout, l'effet ou la cause pour l'action joue aussi un grand rôle.

¹¹⁹ Par exemple nous soulignons : l'orgasme s'exprime par des métaphores abstraites (de plaisir, bonheur, volupté) concrétisées par l'érotisme classique. Une disposition de l'érection est un état de grâce. Un mystère tout en étant une métaphore religieuse d'origine antique se rattache sans doute aux mystères d'Éleusis. Cf. Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 459.

Le désir désigne le sexe et réciproquement. Ainsi la cause (le désir), et son résultat (le plaisir) sont constamment confondus et interchangeables dans la définition de la beauté. La dimension érotique grecque est ainsi rattachée esthétiquement à un autre type de poésie, celui du XVIII^e siècle et ainsi renvoyée à un érotisme réel. On est mis face à une véritable contamination du genre grec avec une littérature érotique qui célèbre l'amour. En fait il faut revenir à la genèse du projet de Winckelmann et voir comment l'appropriation du corps passe par un code pédérastique emprunté à la poésie grecque et dont le but n'est qu'une fonction esthétique. Avec l'histoire de l'art, Winckelmann n'a d'autre projet que d'introduire en Allemagne ce genre fondé par Théocrite. Il va érotiser la beauté des corps en allemand et plus grec sera son modèle, mieux il atteindra son but. En effet il ne s'agit pas de germaniser l'amour grec afin de l'intégrer dans le contexte, mais au contraire de prolonger un genre grec, ce qui lui permet de saturer d'hellénisme son aspiration à la beauté. Ce cadre peut soulever les objections de l'orthodoxie lexicographique dans la mesure où il est à la fois historique, stylistique et rhétorique. Mais il est indispensable d'y revenir, car c'est au travers de ces mots et de ses discours, de ce tressage originel que s'est formée l'idée du beau érotique.

Une des fonctions de ces figures est de désigner des idées abstraites dont le langage de l'amour passion, l'amour des âmes et des cœurs tendant à vider l'expression des sentiments de toute référence charnelle. D'où le recours de Winckelmann à des termes qui se nourrissent de l'amour courtois, joie, plaisir, délice, félicité, etc. Évidemment l'érotisme va en sens opposé, sa vocation étant de rendre l'amour à son destin charnel, par-delà les tabous, y compris sous les formes les plus crues et les plus basses. Chez Winckelmann, cette expression garde le masque d'un langage désincarné dans la tradition classique et littéraire. Mais ce langage est converti par l'usage de la métaphore et de la métonymie qui redonnent à l'abstraction un sens concret. Il suffit de les prendre dans un sens étymologique pour qu'ils retrouvent un substrat investi de connotations érotiques. En parlant de l'*Apollon*, on est mis face à une rhétorique morale qui n'est pas nécessairement originale, mais qui est pervertie par une parole qui développe un discours qui métaphorise la crudité des désirs sexuels. Ce mélange se produit dans une connexion étrange avec les clichés intégrés au sein de l'idiome classique.



Fig. 17. *Vénus*, marbre, musée du Louvre, Paris.

Winckelmann participe d'un point de vue littéraire à la veine de l'érotisme classique dont l'ambivalence du corps est familière. Son érotisme est le plus souvent allusif, même si on peut voir une tradition plus gaillarde dans ses descriptions de la dégradation de l'image physique de l'amour, ou encore lorsqu'il nomme les organes sexuels par leurs noms. En fait tout texte érotique est allusif dans la mesure où il renvoie à des termes lexicalisés où l'acceptation érotique flotte à la surface d'images concrètes, mais innocentes derrière lesquelles il feint de se dissimuler. Winckelmann se situe plus volontiers dans la tradition littéraire propre au XVIII^e siècle¹²⁰ qui a ses racines dans la rhétorique courtoise et l'humanisme renaissant. Les humanistes de la Renaissance ne pouvaient que rencontrer les érotiques latins et grecs et imitaient une littérature qui nomme les choses du sexe les *pudenda*. Les *pudenda* soulèvent la question de la nudité plus ou moins absolue. Dans la statuaire, avec des représentations corporelles trop précises, on touche à l'érotisme, voire à la pornographie. Les précisions anatomiques, en particulier des parties génitales posent un problème. Il en résulte un vocabulaire calqué des Anciens où l'amour est le culte de Vénus, dont les mystères sont pratiqués au fond des sanctuaires. La rhétorique courtoise est une spiritualisation, donc une désincarnation du langage enraciné dans les images du corps et ses activités élémentaires. Ces deux niveaux sont présents dans la rhétorique de Winckelmann. Les accents ardents quasi-mystiques de Winckelmann inspirés par certaines statues sont à mettre en relation avec cette dimension mais aussi avec un goût personnel en butte à la morale des Lumières. Alex Potts insiste sur cette dimension

¹²⁰ La littérature du XVIII^e siècle fleurit dans la tradition galante du libertinage. Nous précisons, il s'agit de tradition linguistique au niveau du seul langage et indépendamment des contenus. Cette littérature est tributaire d'une rhétorique figée par le classicisme. Pour un répertoire de l'érotisme littéraire, voir Louis de Lande : *glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'à nos jours contenant l'explication de tous les mots consacrés à l'amour*, Bruxelles, 1861.

érotique et masculine du nu chez Winckelmann qu'il met en relation avec « the violent denials of homosexual desire effected by the dominant norms [...] »¹²¹. La sexualité masculine dans le récit de Winckelmann, constitue une métaphore fondamentale à travers laquelle il exprime une réalité psychique, affective et libidinale, à la base du langage littéraire propre à la sculpture classique.

Ajoutons à ce qui peut sembler une conclusion trop uniquement littéraire, que la représentation grecque de l'amour ne laissait pas les contemporains de Winckelmann indifférents. Ce que dessinait Winckelmann dans son éloge à la beauté du corps, c'est un mélange de fascination et de sévérité pour le fantasme de la pédérastie grecque. D'où il ressort un fossé infranchissable entre les deux cultures, moins pour des raisons d'interdits que parce que les corps et leur représentation étaient de nature différente. Ce qui se lit dans l'écriture complexe de cette histoire de l'art, c'est une pédérastie en quelque sorte en trompe-l'œil qui réalise le don d'un objet sexuel masculin, contre un objet d'art. Don et contre-don qui se jouent à partir de la beauté du corps grec. Cet échange crée une œuvre étrange qui ne représente rien d'autre qu'un mouvement d'arrachement aux corps qui traverse tout l'érotisme de Winckelmann, au niveau de ses invectives obscènes prises au sens de ce qui ne doit pas être représenté¹²², que des poèmes érotiques à partir de corps idéaux. Le nu idéal est donc masculin et cette masculinité sera accentuée par le discours anatomique.

¹²¹ Alex Potts, *Flesh and the idéal*, op. cit., p. 157.

¹²² Pour une analyse des approches classiques multiples de ce mot voir Jean-Toussaint Desanti, « L'obscène ou les malices du signifiant », in *L'obscène, Traverse*, N. 8, Paris, Éditions de Minuit, octobre 1983, pp. 128-133.

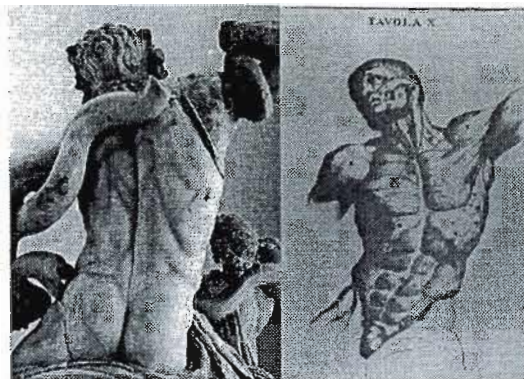


Fig. 18. *Laocöon*. (détail vu de dos), musée du Vatican, Rome.

Genca et Lancisi, *Laocöon*, (figure principale en écorché), pl. X dans *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*.

2.2 L'APPROPRIATION DU CORPS PAR WINCKELMANN: POUR UNE REPRÉSENTATION DE L'ART GREC

L'appropriation du corps passe par le savoir anatomique du corps comme attestation de la beauté idéale. Après la perspective, l'anatomie fut la branche scientifique qui joua le plus grand rôle dans les disciplines traditionnelles de l'académisme. Pour Winckelmann elle semble avoir été la base de la beauté idéale, le moyen de la rendre scientifique et normative. L'anatomie constitue le fondement de l'esthétique du corps à la Renaissance. En effet si l'homme était la mesure de toute chose, l'homme physiquement parfait devait être la mesure de toute beauté et ses proportions devaient pouvoir, d'une façon ou d'une autre se réduire en expressions mathématiques et rejoindre ces abstractions parfaites que sont le carré, le cercle et le nombre d'or. Il n'est donc pas étonnant que Winckelmann ait, tout au long de l'élaboration de la beauté idéale, passionnément étudié l'anatomie, qu'il ait utilisé toutes ses connaissances sur le sujet. Mais sa curiosité intellectuelle, doublée d'une curiosité sexuelle l'amena très vite à étudier certains aspects de l'anatomie qui ne pouvaient manifestement être d'aucun profit pour les questions théoriques de l'histoire de l'art. Ces descriptions témoignent d'un intérêt pour la structure intime des statues, pour la morphologie et l'anatomie qui sous-tendent le marbre autant que pour l'essence de la beauté qui se donnerait à lire à travers des morphologies spécifiques. Elles participent de toute la complexité du corps humain, tout en étant doublées d'une hantise de la norme dont il importait de fixer les règles pour mieux circonscrire le dégénéré et le laid. Enfin Winckelmann s'est montré sensible à la surface, c'est-à-dire aux matériaux des statues et à l'épiderme de chair. L'épiderme des statues devient le lieu du désir, qui tel « [...] un velours souple comparé à un satin brillant [...] pas distendu par l'usage constant des bains

chauds, comme ce fut le cas chez les Romains ».¹²³ Dans cette même perspective, il a observé scrupuleusement la surface d'une sculpture ou les stigmates de la maladie sur la chair. En témoigne assez bien ce qu'il a écrit sur l'anatomie qui participe d'une conception organiciste de la statuaire grecque. Il est clair que la perception de Winckelmann était imprégnée des théories relevant de la physiognomonie¹²⁴, de la morphologie et des anatomo-pathologistes de son époque¹²⁵. Partant de ce cadre théorique, il serait possible de recomposer entièrement un être vivant à partir d'un seul fragment, postulat que Winckelmann applique avec ses descriptions inspirées. C'est aussi le cas, lorsqu'il multiplie les digressions dans le premier article de la deuxième section du chapitre consacré au dessin de nu dans l'art grec. Tenons-nous en à quelques exemples concernant la taille des mamelons ou des genoux des différentes sculptures, « avec la jointure et l'articulation légèrement indiquées¹²⁶ », ou encore lorsqu'il se propose d'examiner le nombril de la *Vénus Médicis*¹²⁷, la beauté particulière des testicules¹²⁸, ou de scruter la dilatation des narines de l'*Apollon du Belvédère* ou déclarant que la position des oreilles est un excellent critère pour distinguer l'artiste qui sait respecter les règles de la belle et véritable proportion du visage. Le fait que Winckelmann ait choisi d'appliquer une théorie utilisée pour décrire les organismes vivants à la description des statues grecques peut être fondamentalement assimilé aux débordements d'un imaginaire scientifique¹²⁹, il reste à la base l'image du corps chez Winckelmann. En dévoilant les structures internes et cachées, le discours anatomique est une répercussion des mutations

¹²³ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 379.

¹²⁴ Winckelmann cite le *Traité des passions* de Charles Le Brun en parlant de l'outrance de l'expression dans sa représentation. Cf. Winckelmann, *ibidem*, p. 278. Si l'on en croit le père de la physiognomonie moderne, Johann Kaspar Lavater (1741-1801), sa prétendue science reposait sur le sens physiognomonique, une intuition poussant chaque homme doué de raison à porter un jugement sur une personne au seul examen de ses traits extérieurs, de certaines de ses formes et expressions. Ce jugement, Lavater prétendait pouvoir le fonder sur des règles et des principes d'observations déduits de toute une série d'analyses et de descriptions attentives. Cf. J. K. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, nouvelle édition augmentée par M. de la Sarthe, Paris, 1835. Le texte canonique de Winckelmann n'est pas le seul exemple en histoire de l'art qui reste imprégné de cette manie dont l'objet était d'arriver à la connaissance de la part invisible de l'homme par l'observation de son apparence physique, en particulier son visage.

¹²⁵ Les théories scientifiques de classification et les lois de solidarité de l'organisme seront défendues par Georges Cuvier (1769-1832), un demi-siècle plus tard. Pour Cuvier, chaque être organisé forme un système unique et parfait dont les parties se correspondent mutuellement et dont chacune prise séparément indique et donne toutes les autres.

¹²⁶ Winckelmann, *ibidem*, p. 291.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 289.

¹²⁸ *Ibidem*. Les testicules sont des organes jumeaux (en grec, *didymes*) flanqués par les épидидymes. Les testicules remontent au latin *testes*, « témoins » ce sont les témoins du sexe.

¹²⁹ Cf. Les études d'Élisabeth Décultot sur la formation de Winckelmann. Id., J.-J. Winckelmann, *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, mais aussi Michel Espagne, « L'homme de Winckelmann ; les leçons de la nature », in *Images de l'homme au XVIII^e siècle* sous la direction de J.-P. Paul, Presses du centre de recherches germaniques de Nancy II, 1995, pp. 129-141.

idéologiques majeures de l'âge classique. En cela, il constitue un remarquable marqueur de l'idéologie de l'histoire de l'art.

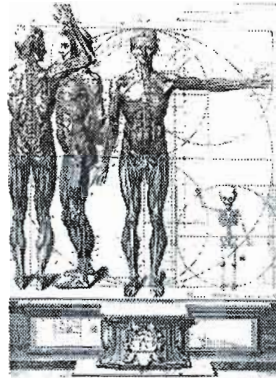


Fig. 18. Chrysostome Martinez, *Nouvelles figures de proportions et d'anatomie du corps humain*, (1686-1689), gravure au burin et eau-forte.

Aussi la représentation du corps passe par une redécouverte d'une nudité du corps nourrie de l'Antiquité et qui reste assujettie aux lois d'ensemble de la Renaissance¹³⁰. La culture de la Renaissance élabore une vision du corps liée à la forme¹³¹. C'est en particulier autour des lois de mesure, à cette époque que le corps avec sa musculature et ses infinies possibilités d'études de mouvements devient l'objet d'un intérêt croissant. Le corps devint le thème de l'art, et endossa un rôle rhétorique avec le théâtre anatomique et sa réalité intérieure qui se dévoile progressivement par le déchirement successif d'enveloppes emboîtées. Avec les travaux présentés dans le *Théâtre d'anatomie*¹³², une première enveloppe se perd, celle de la peau. Ces écorchés, cires anatomiques et planches de myologie mettent en relief un univers fait de muscles et de tendons noués sur la charpente du squelette. Dans les ateliers d'artistes, l'étude à partir de l'écorché et la référence à

¹³⁰ Cf. J.-C. Soumia, *La renaissance du corps. XVI^e siècle*, Éditions de Santé, Paris, 1998. On assiste à une réappropriation « L'Ovide moralisé, connu depuis longtemps, et l'ensemble de la mythologie, firent l'objet de nouvelles interprétations que ni l'Église ni la morale ne pouvaient facilement admettre. Apollon devenu le Christ, Vénus, la Vierge Marie, Hercule vu comme le sauveur martyrisé. [...] les grands héros d'autrefois étaient évidemment beaux et ne pouvaient être représentés autrement que nus, et les personnages contemporains assimilés à ces mêmes héros devaient être beaux et nus. On peut également rajouter que la connaissance du corps humain au Quattrocento représentait d'après une interprétation rigoureuse de la tradition classique, une des possibilités les plus immédiates de connaître le monde. »

¹³¹ Ce rapport du corps et de la forme se construit à partir de Brunelleschi et d'Alberti qui reprennent l'idée de Vitruve qui parle du corps comme d'un organisme parfait auquel se réfère l'architecture. Sur le rapport corps/forme on peut consulter F. Dagognet, *Le corps multiple et un*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1992.

¹³² Cf. Michel Lemire, Catalogue d'exposition, *L'âme au corps : art et sciences. 1793, 1993*, Galerie nationale du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, (19 octobre 1993 – 24 janvier 1993), p. 70.

l'antique entrent dans le parcours obligé d'une formation artistique du corps¹³³. Dans ce contexte historique, qu'est ce qui pousse Winckelmann dans cette recherche de la structure intérieure du corps ? Qu'est-ce qui pousse l'historien à disséquer visuellement les statues de marbre ? Simple curiosité d'anatomiste ou progrès dans un sens historique que l'historien devait accomplir pour comprendre l'art des anciens Grecs ? Il est intéressant de souligner qu'à la Renaissance ce furent surtout les peintres qui lancèrent la vogue des autopsies. La redécouverte du nu antique va de pair avec la réinvention du corps anatomique¹³⁴. Si le piquant érotique des chairs est à la surface de la peau, dans le propos de Winckelmann, le corps qu'il s'approprie est un instrument qui permet d'aborder le registre de l'anatomie et du corporel. Dans un horizon culturel, on peut dire que le corps concerne d'abord ce qui est opérationnel, dans le cas de Winckelmann il convient de souligner que le rapprochement du corps et de ses détails peut se faire jour au sein d'une démarche ponctuelle et analytique. La description esthétique des statues chez Winckelmann nous semble devoir obligatoirement passer par celle de la représentation anatomique du corps prise comme objectivation du regard. Car l'anatomie est d'abord affaire de regard, regard que le corps invite à porter, regard que l'historien apprend à affiner. C'est dans ce contexte qu'opère la description, dans l'affirmation d'une relation objective du voir au savoir, dans la volonté de croire que la description est un processus cognitif rigoureux. Nous nous attacherons à montrer que la description chez Winckelmann souscrit à cet objectif. C'est dans le but de fonder sa légitimité, qu'elle emprunte aux sciences du vivant la dissection comme modèle méthodologique. L'art de disséquer, c'est l'investigation du corps. L'apparition du discours médical au XVIII^e siècle se montre efficace en ce qu'il fonde la répression sur l'intérêt bien compris du corps. Faut-il rappeler qu'au XVIII^e siècle les deux discours, esthétique et médical tendaient vers le même but, la connaissance du corps humain, mais aussi la voix profane des spécialistes du corps prend une autorité nouvelle qui couvre celle des spécialistes de l'âme. La théologie est en opposition avec les théories de la plupart des médecins. C'est dans ce cadre que l'on trouve chez l'historien, comme chez grand nombre de ses contemporains, une volonté de

¹³³ G. Didi-Huberman expose toute l'ambiguïté de la fameuse statue de la Vénus des Médicis, une « Vénus des Médecins. », in *Ouvrir Vénus, ibidem*.

¹³⁴ M. Lemier, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles, », in *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Galerie nationale du Grand Palais, 19 octobre 1993, 24 janvier 1993, catalogue réalisé sous la direction de Jean Clair, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993, pp. 72-73 : « À Florence, l'Académie des arts du dessin fut la première à instituer un enseignement obligatoire de l'anatomie [...] C'est aussi l'époque où l'on vit apparaître les premiers écorchés, comme celui de Ludovico Ciardi, dit le Cigoli, écorchés qui allaient devenir des figures familières des ateliers d'artistes, avant d'inspirer les médecins pour une tout autre destination. »

concilier la description littéraire et l'analyse scientifique, de même la distinction entre description et narration n'est pas d'époque. Il n'est pas sans intérêt de convoquer l'analyse d'Ernst Cassirer pour amender l'analyse historique qui caractérise le siècle des Lumières. Il s'agit, écrit-il, de « se libérer du despotisme absolu de la déduction », et « de faire place [...] à l'observation directe¹³⁵. »

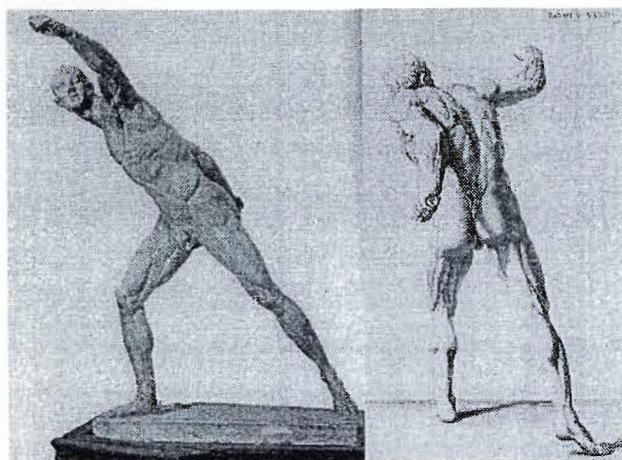


Fig. 20. Moulé par Salvage, *Écorché d'un sujet dans la pose du Gladiateur Borghèse*. Localisation actuelle inconnue (anciennement Paris, collection anatomique de l'École nationale des Beaux-Arts)

Fig. 21. *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*.

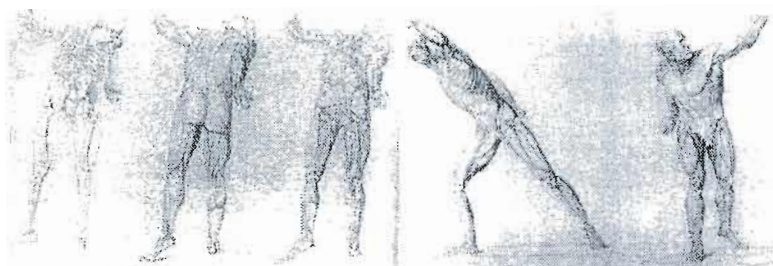


Fig. 22-23. Henri Alphonse Périn, *Trois études d'ostéologie et de myologie, d'après le Gladiateur Borghèse*. Deux études de myologie d'après le Gladiateur Borghèse vu de face et de profil.)

2.2.1 L'ANATOMIE POUR UNE IMAGE DU CORPS

« Le terme anatomie désignait depuis Aristote l'acte manuel de la dissection : un maître annonçait qu'il procéderait à une anatomie tel jour à telle heure. Cette pratique devenant courante, à la Renaissance le terme commença à désigner les découvertes que cette pratique permettait, on se mit ainsi à désigner par anatomie la conformation du corps humain [...] En incisant la peau [...] l'opérateur franchissait le seuil sacré de l'intégrité du

¹³⁵ E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, traduit de l'allemand par P. Quillet, Paris, 1966, p. 293. Or poursuit Cassirer, « cette description ne part plus directement des œuvres d'art mais de la conscience esthétique dont elle veut d'abord reconnaître et définir la nature », *ibidem*.

corps. Il pénétrait dans un univers caché, il déchirait l'enveloppe du monde. Il rompt une carapace, il entrait dans une caverne sans lumière où seul le divin créateur pouvait se repérer puisqu'il l'avait construite et en connaissait les secrets. L'anatomie était un viol et une transgression. Le geste suscitait à la fois inquiétude et fascination¹³⁶. »

La question de l'anatomie est la manifestation la plus claire de l'anthropologie du corps chez Winckelmann : l'anatomie humaine qui est absolument et proprement appelée anatomie a pour objet le corps humain. Ce qui nous renvoie aux racines oubliées de la définition de l'anthropologie au XVIII^e siècle. Faut-il le rappeler, le mot anthropologie¹³⁷ appartient au vocabulaire de l'anatomie et signifie « étude du corps humain. » C'est l'art que plusieurs appellent anthropologie¹³⁸. Deux approches qui se sont données comme synonymes au moment où elles définissaient des méthodes et des ambitions. Symétriquement, dès l'origine de l'histoire de l'art, l'historien a fait du corps humain, le passage obligé de son récit. Incrire ces termes dans un même réseau de significations et comprendre la relation qui les unit c'est se situer à la fois au point de départ de l'*Histoire naturelle de l'homme* de Buffon, mais aussi révéler les fondations du processus d'appropriation du corps grec chez Winckelmann. Fondée sur un modèle naturaliste et évolutionniste l'anthropologie voyait dans le modèle d'appropriation du corps un des soutiens de la pensée. Winckelmann cherchait à fonder une science de l'art nourrie de l'esprit des Lumières, mais quand il s'agit d'anatomie et d'anthropologie, un parallèle troublant se met en place entre les réflexions de Buffon et le corps idéal de l'*Apollon* que Winckelmann décrit :

« Les vrais ressorts de notre organisation ne sont pas ces muscles, ces veines, ces artères, ces nerfs, que l'on décrit avec tant d'exactitude et de soin, il existe [...] des forces intérieures dans les corps organisés qui ne suivent point du tout les lois de la mécanique grossière que nous avons imaginée et à laquelle nous voudrions tout réduire¹³⁹. »

¹³⁶ J.-C. Sournia, *La renaissance du corps. XVI^e siècle*, Paris, Éditions de Santé, 1998, p. 66.

¹³⁷ Écrit Diderot à l'article *Anatomie*, cité par Michèle Duchet, in *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières*. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot, Paris, Maspero, 1971, p. 12.

¹³⁸ La définition est de Diderot à l'article *Anatomie*. L'article *Anthropologie* rappelle le sens théologique, « manière de s'exprimer par laquelle les écrivains sacrés attribuent à Dieu des parties, des actions ou des affections qui ne conviennent qu'aux hommes », et précise : « Dans l'économie animale, c'est un traité de l'homme. » Cf. Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, François Maspero, 1971, p. 12.

¹³⁹ Buffon, *De la puberté*, VIII, pp. 397 et 398. On peut souligner que ce passage dans lequel Buffon développe une théorie de la sympathie se situe à l'article « Eunuque » de l'*Encyclopédie*. Ce que craignait Buffon : l'histoire de la nature et l'histoire de l'homme ne font qu'un. Cf. Alain Schnapp, *La conquête du*

Ces remarques sont accompagnées des circonstances de « la puberté, [qui sont], la circoncision, la castration, la virginité, l'impuissance [...] ». On n'est plus placé devant l'histoire d'une esthétique idéale basée sur la reproduction de la belle nature, mais devant une pensée anthropologique, qui traite de la nature spécifique de l'homme et de l'organisation anatomique de son corps.

Comment Winckelmann pratiquait-il une anatomie ? En intuitif, faisant des analogies entre les squelettes humains et ceux des animaux. Sa science était surtout visuelle, les lois qu'il cherchait n'étaient pas numériques, mais qualitatives, ce que Goethe appelait les *Urphänomene*, les archétypes du fonctionnement de la nature. Écoutons l'historien :

« On peut dire que les muscles sont boursoufflés et s'élèvent comme des monticules, que le tracé des os est acéré si bien que ce style devient d'une dureté gênante. Il faut néanmoins souligner que les deux aspects de cette caractéristique, à savoir l'indication vigoureuse des muscles et celle des os, ne sont pas toujours réunis dans toutes les œuvres de ce style ¹⁴⁰. [...] »

« Dans les œuvres en marbre, [...] les muscles ne sont pas toujours très marqués, mais toutes présentent la coupe dure des muscles du mollet. Mais on peut considérer comme en règle générale les Grecs se sont plus attachés à l'expression et à l'indication des muscles et les Étrusques à celle des os ¹⁴¹. »

Cette intuition va devenir la matière sculpturale, le contenu qui lui convient, qui possède les mêmes qualités et les mêmes principes que ceux de la science du corps. Les principes anatomiques en font partie, reste que si Winckelmann reprend dans l'ensemble les thèses philosophiques de Buffon sur l'anatomie, c'est en esthéticien qu'il s'y intéresse¹⁴². Les descriptions anatomiques du corps chez l'historien sont l'expression d'un rêve métaphysique de la beauté, elles appartiennent à l'univers philosophique de la sculpture. Loin de remettre en cause les analyses esthétiques sur le Beau idéal, l'anatomie chez Winckelmann s'en réclame pour justifier un point de vue du discours résolument contraire

passé. *Aux origines de l'archéologie*, op. cit., p. 335. Cette vision est partagée par Caylus, mais Winckelmann y ajoute une esthétique dont la Grèce constitue l'horizon indépassable.

¹⁴⁰ Winckelmann, *ibidem*, p. 205.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Diderot et Buffon vont davantage dénoncer les insuffisances philosophiques de la science anatomique du corps. Diderot a lu Winckelmann et le petit traité sur la sculpture du *Salon de 1765* s'inspire directement des thèses de l'historien allemand. L'ouvrage de Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* fut traduit en français en 1766. Mais le journal encyclopédique avait publié dès l'automne 1764 sur cinq livraisons, un exposé détaillé de l'ouvrage. Diderot cité par Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur la relation de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris, Gallimard, 2003, pp. 109-110.

inaugurant des aspects à la fois artistiques scientifiques et érotiques. En cela l'anatomie s'accorde parfaitement avec une conception d'une beauté qui ne repose pas sur les artifices mensongers de la cosmétique mais sur les justes proportions d'un corps formé par la gymnastique¹⁴³. Cette idée platonicienne de la beauté du corps et de l'art de la sculpture expose le lieu et l'importance de Winckelmann en tant qu'anatomiste. L'historien va attribuer aux limites du discours sur le corps idéal les raisons mêmes qui sont avancées par les tenants d'une nouvelle définition de l'art. En considérant la statuaire grecque classique comme l'expression la plus achevée du Beau, l'intérêt de Winckelmann pour le corps anatomique va le conduire vers un retour en force des partisans du dessin anatomique¹⁴⁴ mais aussi vers la science de la dissection des cadavres, ou encore vers l'anthropologie de Buffon. Avec l'anatomie, Winckelmann réussit le tour de force de rejeter l'esthétique classique sans jamais contester la définition de la sculpture sur laquelle elle se fonde.

Si l'anatomie construit l'image du corps chez Winckelmann, elle participe de l'attestation de la beauté idéale. L'anatomie artistique constituée par le sens des proportions, de l'esthétique de la Renaissance, et l'anatomie médicale propre au siècle de Winckelmann s'inspirent mutuellement et ce jusqu'au Romantisme¹⁴⁵. Il n'est donc pas étonnant que Winckelmann ait, tout au long de l'élaboration de la beauté idéale, passionnément étudié l'anatomie, qu'il ait utilisé toutes ses connaissances sur le sujet pour décrire la sculpture. Ces descriptions témoignent d'un intérêt pour la morphologie et l'anatomie de chair qui sous-tendent le marbre autant que pour l'essence de la beauté qui se donnerait à lire à travers des morphologies spécifiques. Elles participent de toute la complexité du corps humain, dont il importait de fixer les règles esthétiques.

¹⁴³ Pour reprendre les termes du *Gorgias* 483^e de Platon, cité par Jacqueline Lichtenstein, *ibidem*, p. 112.

¹⁴⁴ Quand il s'agit d'anatomie, on invoque souvent les travaux des artistes de la Renaissance italienne sur la musculature artistique, en particulier les dessins de Léonard de Vinci et ses cahiers. Sauf que Winckelmann ne pouvait pas en tirer suffisamment parti, faute de publications des manuscrits à son époque. À Florence, l'Académie des arts du dessin fut la première à instituer un enseignement obligatoire de l'anatomie. Verrochio, Donatello, Signorelli, Raphaël y dessinèrent des cadavres. C'est aussi l'époque où l'on vit apparaître les premiers écorchés.

¹⁴⁵ Julius von Schlosser le souligne amplement dans sa *Littérature artistique*. La dissection inconnue de l'Antiquité, prohibée dans les universités italiennes du Moyen Âge, était parfaitement connue des artistes de la Renaissance, en particulier Léonard de Vinci qui aurait disséqué plus de trente cadavres. Cf. *Id.*, *Littérature artistique*, *op. cit.*, p. 215.

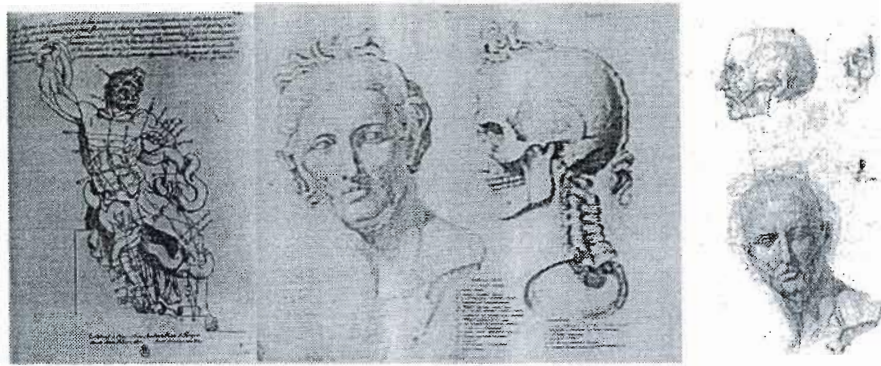


Fig. 24. Girard Audran, *Proportions du groupe du Laocöon*, gravure.
 Fig. 25-26. Nicolaï Ivanovitch Outkine d'après Salvage, *Muscle de la tête et du cou, os de la tête et vertèbres de l'Apollon du Belvédère*, Paris, Bibliothèque nationale de France,

2.2.2. LA MISE EN SCÈNE ARTISTIQUE DE L'ANATOMIE

Il s'agit moins d'un discours sur le corps que d'une multiplicité de discours produits qui ont pris forme dans la médecine, la biologie, la morale, la pédagogie, la critique politique. Winckelmann (mais aussi Sade) sont contemporains de ce passage au XVIII^e siècle. De cette réflexion, on peut situer le seuil de la modernité, dans laquelle s'inscrit la mise en scène artistique de l'anatomie¹⁴⁶. Dans ce cadre, le discours du sexe devient une affaire laïque et une intensité du corps. L'histoire de l'art s'adresse à la vérité du corps anatomique même si la gestion reste celle de la rhétorique artistique.

La redécouverte du nu antique à la Renaissance va de pair avec la réinvention du corps de chair¹⁴⁷. Les artistes qui recherchèrent la vérité du corps humain et de son mouvement avaient retrouvé les canons de la Grèce classique idéalisant la beauté plastique des athlètes et des dieux. Mais ils ne se contentèrent pas de copier l'antique, ils allèrent plus loin, observant le corps vivant, visant la ressemblance scientifique, imposant de nouveaux critères esthétiques. Et ces critères, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Dürer, Rubens les cherchèrent dans la vérité anatomique, en découpant le corps mort. Au XVIII^e siècle, l'anatomie du corps et la statuaire grecque perpétuent ce rôle essentiel dans la théorie de la connaissance faisant basculer tout le problème artistique dans une gestion anatomique.

¹⁴⁶ Cf., Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, I, La volonté de savoir, Paris, Gallimard, 1976, p. 46.

¹⁴⁷ M. Lemier, « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », in *L'âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, Galerie nationale du Grand Palais, 19 octobre 1993, 24 janvier 1993, catalogue réalisé sous la direction de Jean Clair, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993, pp. 72-73 : « A Florence, l'Académie des arts du dessin fut la première à instituer un enseignement obligatoire de l'anatomie [...] C'est aussi l'époque où l'on vit apparaître les premiers écorchés, comme celui de Ludovico Ciardi, dit le Cigoli, écorchés qui allaient devenir des figures familières des ateliers d'artistes, avant d'inspirer les médecins pour une tout autre destination. »

Mais alors que les premiers rêves d'un corps ouvert s'inscrivent dans l'art de la science anatomique, le corps anatomisé doit suivre les règles du Beau. Dans les atlas médicaux, les illustrations de médecine font adopter aux écorchés des postures d'êtres vivants, inspirées de la statuaire antique¹⁴⁸, tant l'idée de combiner anatomie et statuaire antique au XVIII^e siècle reste instructive pour les deux discours. On fait adopter aux écorchés la pose antique d'après le traité de Salvage qui composa un traité complet d'anatomie et de proportions fondé sur l'examen de la statue antique.

La volonté d'associer un idéal de l'étude anatomique et les modèles antiques résume en soi le credo néoclassique de Winckelmann et les théories sur l'anatomie développées entre autres par Petrus Camper (1722-1789). Pour ne citer que l'exemple de la planche qui montre le *Gladiateur Borghèse* écorché (fig. 22-23), révélatrice de la volonté d'associer un idéal de l'étude anatomique et les modèles antiques. Ou encore la planche qui montre la tête de l'*Apollon* réalisée en deux versions (fig. 25-26), l'une anatomisée en couches musculaires, l'autre avec le visage et le torse complets. Cette même feuille recoupe des études d'ostéologie et de myologie d'après le *Gladiateur Borghèse* écorché, vu de face et de profil. Enfin une dernière illustration extraite d'un recueil pédagogique de médecine où l'on peut remarquer deux squelettes et une figure myologique dans la pose du *Gladiateur* représentée en plein air. Ces quelques illustrations nous permettent de revenir sur la façon dont nous devons comprendre la juxtaposition des deux discours, esthétique d'une part, et le discours scientifique de l'autre, dans ce qui ressemble davantage à une véritable contamination¹⁴⁹. De cet imaginaire scientifique, se dégage précisément l'image esthétique

¹⁴⁸ Les évolutions de la recherche médicale rejaillissent sur l'interprétation de Winckelmann, la création des œuvres et sur les attentes des amateurs. Aline Magnien, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour*, op. cit., pp. 202-203. D'un autre côté les préoccupations internes et physiologiques qui vont renouveler l'un des domaines les plus importants de l'art – l'expression des caractères et des passions. *Laocoon* s'inscrit précisément dans cette subtilité de la restitution de la sensibilité humaine. La fascination au XVIII^e siècle pour les phénomènes physiologiques (sommeil-repos), doublée du souvenir des antiques rejaillit sur l'historien. Le XVIII^e siècle est un moment crucial où l'on passe d'une conception mécaniste du corps à une vision physiologique attachée à la compréhension des phénomènes internes. Voir par exemple sur cette question *Le corps blessé : quatre siècles de chirurgie*, éd. Georges-Alfred Cremer (Paris 1996). Cf. Aline Magnien, *ibidem*, p. 196, notes 2 et 3.

¹⁴⁹ Nous précisons des références sur les traités d'anatomie spécifiquement destinés aux artistes, les traités d'anatomie artistique. L'*Abrégé d'anatomie* de Tortebat, *Anatomia ridotta all'uso de' pittori e scultori dal signor Giacomo Moro* (1679), *Cognotione de' muscoli* de Carlo Cesio. Ces gravures ont la particularité étonnante de reprendre toutes les statues antiques les plus célèbres, et ce choix n'est pas fortuit : l'*Hercule Farnèse*, idéal pour les pauses de repos et la plus lisible dans son anatomie, le *Gladiateur Borghèse*, la plus dynamique dans les attitudes de mouvement dynamique, le *Laocoon* la statue la plus expressive d'un état intérieur et comme une belle harmonie des tensions musculaires. Poussin a écrit de cette statue : « disoit que l'on pouvoit estudier l'anatomie sur cette figure par la belle assemblage des muscles qui se connoissent par toutes les parties de ce corps. » Poussin cité par Emmanuel Coquery, « L'anatomie d'une Académie », in

du corps grec chez Winckelmann qui se fait à travers le filtre d'une véritable observation biologique du corps humain. C'est à partir de ce corps anatomisé, que Winckelmann en véritable céroplasticien¹⁵⁰ engage la langue dans une description des symptômes physiologiques du corps des Grecs¹⁵¹.

Depuis l'Antiquité, l'art a puisé au vocabulaire de l'anatomie pour rendre compte de la beauté du corps. Ainsi Winckelmann emploie-t-il fréquemment des termes anatomiques pour désigner la beauté : si nous mettons en parallèle le fragment du *Torse du Belvédère* avec un passage clé de l'analyse que fait Winckelmann de l'idéal grec :

« La nuque ou le début de la colonne vertébrale (...) mérite la plus grande attention de l'observateur puisqu'elle donne à voir toutes les vertèbres de la colonne sans la moindre dureté. On peut analyser comment le muscle trapèze recouvre celles-ci grâce à son épaisseur initiale¹⁵². »

De ce corps tronqué, Winckelmann sait reconnaître l'admirable ossature du squelette l'emplacement physique des muscles et l'effet de leur raidissement. Prenons un second exemple avec le *Gladiateur Borghèse*. C'est un regard physiologique nourri de descriptions cliniques de la motricité humaine qu'il jette sur les muscles et les nerfs qui transmettent l'élan à la statue. Un autre cas de cette contamination physiologique est l'exemple du *Laocoon* :

« *Laocoon* est un être aux prises avec la douleur la plus vive. Son image est celle d'un homme qui cherche à rassembler contre elle toute la force de son esprit. Tandis que la souffrance enfle ses muscles et tend violemment ses nerfs, sa force d'âme se manifeste dans son front tiré vers le haut. Son souffle oppressé et la volonté de contenir l'explosion de la douceur, d'endiguer et d'enfermer en soi sa sensation, soulèvent sa poitrine¹⁵³. »

Dans un premier mouvement la description que Winckelmann fit de la statue reste figée dans une idéalité désincarnée animée par la grandeur d'âme. Plus tard, l'historien va

L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700), De l'Académie de France à Rome, Somogy Édition d'art, *op. cit.*, p. 148. On trouve aussi un modèle tiré du *Faune Borghèse*.

¹⁵⁰ Nous entendons le terme ici dans le sens de sculpteurs-anatomistes ou prosecteurs-artistes, les véritables oubliés de l'histoire, accusés d'avoir trahi la science ou l'art au profit d'une œuvre hybride. Cf., catalogue d'exposition, *L'âme au corps : art et sciences, 1793, 1993*, *op. cit.*, pp. 72-73-74-75.

¹⁵¹ Description du *Torse* publiée par Winckelmann dans *Bibliothek des schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 5, 1, 1762. Note 2 dans Elisabeth Décultot, *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁵² Winckelmann, *ibidem*, p. 502.

¹⁵³ Winckelmann, *ibidem*, p. 504.

mettre en place une représentation davantage orientée vers une épaisseur humaine. Winckelmann hésitera entre ces deux approches, ces deux modes de perception, qui bien que radicalement contradictoires coexistent dans une tension permanente dans chacune des descriptions que l'historien fera des statues. L'anatomie ne sert pas uniquement à expliquer les mouvements du corps, elle présente aussi les mouvements de l'âme. Elle est un principe d'explication de la nudité de la sculpture grecque, mais aussi de mieux faire connaître les passions éprouvées par un corps blessé. Les sculpteurs grecs faisaient ordinairement leurs figures découvertes afin que par l'agitation et le mouvement des muscles et des veines on puisse connaître les mouvements de l'âme. Aussi le corps mourant du *Laocoon* est-il expliqué par Winckelmann dans ses moindres détails anatomiques¹⁵⁴.

Enfin au niveau de l'écriture, c'est toute une esthétique qui prend appui sur l'anatomie, et, par conséquent, travaille à même le modelé de muscles et de chair qui constitue le nu. Et quel raffinement dans la mise en scène du corps ! Le principe d'idéalité ne trouve ici son sens que par opposition au principe anatomique de la douleur physique. Fragment humain, l'anatomie serait de ce fait à l'idéal, le pendant tout organique nécessaire à sa connaissance. Dès lors la représentation du corps se défait dans son concept même de beauté idéale, délicieux mélange de sérénité et d'anxiété, oscillation devant la mort vive, la sacralisation du corps, autant de regards qui interrogent. Faut-il dès lors s'étonner de ne pas avoir à s'attarder tant sur la portée littéraire de l'écriture winckelmannienne (Décultot), pour souligner ces contaminations physiologiques que de la comprendre dans le mouvement qui lui donne son existence même (l'appropriation du corps).

2.2.2.1. ASSOCIATION DU DÉTAIL SCIENTIFIQUE ET D'UN CONTEXTE ARTISTIQUE

La meilleure preuve de l'influence des deux domaines, scientifique et artistique réside dans un point de méthode, celui de l'observation qui suscite les descriptions¹⁵⁵. C'est de ce

¹⁵⁴ Les considérations de Winckelmann sur ce point ne sont guère différentes de celle d'un Van Opstal, Monier ou d'Anguier, voir Aline Magnien, *ibidem*, pp. 261-262.

¹⁵⁵ Même les parties secondaires ont un rôle expressif, comme les oreilles, qui « font aussy voir par l'agitation de leurs mouvemens la douleur représentée dans le visage », ou les orteils : « et remarquez aussy comme le pied s'alargy portant tout le fardeau du corps, ses orteils si bien dessignez qui se resserent pour montrer la violence que la figure fait. » Regnaudin cité par Emmanuel Coquery, « L'anatomie d'une Académie », in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, De l'Académie de France à Rome, Somogy Édition d'art, *op. cit.*, p. 156.

point de dessaisissement, celui du regard qui passe par le désir scientifique, intimiste et amoureux de l'historien, que se nourrit le sombre défi lancé à la connaissance de l'idéal. Par ailleurs, un des buts poursuivis par Winckelmann a été de conférer à l'art le statut d'objet scientifique. Il en découlait naturellement que les pratiques de l'historien de l'art antique qu'il avait contribuées à définir relevaient dès lors des méthodologies de la science. C'est pourquoi pour comprendre la description telle que nous l'entendons chez Winckelmann, il faut garder en tête cette profession d'équilibre entre différents paramètres¹⁵⁶. De ce contexte historique esquissé autour de maniements de catégories, nous proposons de rentrer dans le vif de la démarche descriptive et interprétative de Winckelmann.

Ouvrons une parenthèse historique pour souligner les similitudes entre les deux regards, médical et historique dans la pratique des antiquaires. Il est remarquable en effet que bon nombre d'antiquaires aient été des médecins au XVIII^e siècle¹⁵⁷. Leur esprit « était ballotté entre faits isolés et vision d'ensemble¹⁵⁸ » et leur passion pour les objets anciens était la conséquence de leur intérêt pour l'observation empirique et l'expérimentation dans tous les domaines. Ils se défiaient de la tradition littéraire, n'aimaient pas la controverse religieuse et faisaient peu de cas de l'histoire politique courante. Dans son programme définitionnel de la beauté, l'historien entendait conduire une description minutieuse des corps des statues. Il préconisait ainsi de les examiner dans les moindres détails, d'examiner attentivement la position des membres et le mouvement du corps, la forme du visage et les drapés et plus particulièrement les oreilles, le mouvement des paupières, des yeux et la forme des lèvres. Cette démarche où interviennent des considérations d'ordre

¹⁵⁶ Nous soulignons : son mot d'ordre, « Viens et vois » participe de cette attitude que l'on pourrait qualifier de positiviste. Cette injonction célèbre prononcée lors du premier voyage à Rome devant la découverte des vestiges antiques affirme l'importance de l'observation dans la relation du voir au savoir historique et à la description. Dans le contexte de la réflexion engagée sur le thème de la description, il nous a semblé utile de prendre cette phrase pour point de départ, moins pour ce qu'elle nous dit des conceptions de Winckelmann sur la pratique historique, que pour ce qu'elle nous apprend de la façon dont il envisage la relation du regard et de l'écriture. Nous verrons que la pratique de la description, en tant que transcription du regard, se joue bien évidemment dans l'acte d'écrire. Cet aspect constitue un aspect primordial pour Winckelmann lui-même. Le succès de son histoire de l'art tient en partie à la relation directe du texte et de l'image, condition *sine qua non* de la description. L'évocation par l'écrit d'un objet n'a en effet de sens que si celui-ci est présent, ou plus exactement, comme c'est le cas dans l'immense majorité des cas, si l'objet invoqué par le langage incantatoire de la description est représenté par une image. Au terme du processus, au fil des regards portés par le lecteur sur le texte et l'image, une révélation et une compréhension de l'objet doit se produire.

¹⁵⁷ Cf. Vincenzo Ferrone, « L'homme de science », in *L'homme des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1996. Mais également Arnaldo Momigliano, « L'histoire ancienne et l'Antiquaire », in *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, trad. A. Tachet, Paris, Gallimard, 1983.

¹⁵⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 66.

ostéologique et myologique, fait songer au système que Cuvier¹⁵⁹ élaborera quelques années après Winckelmann. On conçoit, qu'une démarche de type médical, en particulier celle concernant l'anatomie comparée qui consiste à analyser par la dissection des organismes incomplets pour en proposer une reconstitution, ait pu influencer Winckelmann confronté à des fragments de corps de marbre. Aussi ses descriptions de statues empruntant à la méthode de dissection issue de l'histoire naturelle, constituent un modèle particulièrement prégnant au XVIII^e siècle¹⁶⁰.

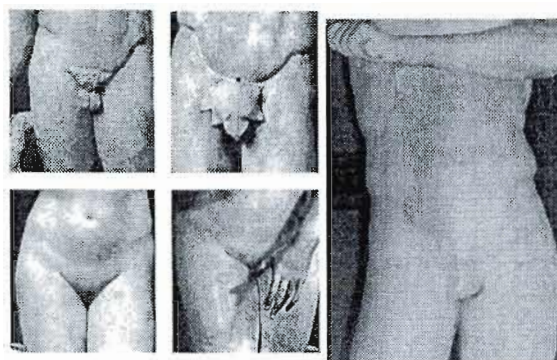


Fig. 27. (détails érotiques), II^e siècle av. J.-C., marbre, musée archéologique national.

La méthodologie mise en œuvre par les sciences du vivant, notamment la classification et la dissection constituent également des références incontournables pour les antiquaires européens. Ce modèle est prégnant chez Winckelmann qui a fait sien un imaginaire qui repose sur un organicisme et qui participe pleinement de l'écriture de l'histoire de l'art. La manière dont Winckelmann conduit sa réflexion est en gros toujours la même, puisqu'il a pour souci constant de mettre en évidence les rapports existants entre des détails précisément observés et l'aspect général des formes. On est très peu sensible aujourd'hui aux effets de style employés, mais certaines de ses descriptions pourraient bien faire penser à une autopsie, tellement leur précision semble née de la plume d'un médecin légiste. Il suffit pour s'en convaincre de reprendre ce passage de la description concernant le *Torse du Belvédère* qui donne une lecture anatomique précise :

¹⁵⁹ Cf. Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes* (1812), cité par Aline Magnien, *La nature et l'antique, la chair et le contour*, op. cit., p. 132. Ce qui deviendra quelques décennies plus tard (1810-1830) l'anatomie comparée de G. Cuvier. Site internet : *Sciences naturelles et médecine au siècle des Lumières*. Pour une exposition des frontispices superbement illustrée. Cf adresse internet : www.bium.univ-paris5.fr/histmed/debut.htm

¹⁶⁰ On peut citer également l'exemple d'André Vésale, *La fabrique du corps humain (De humani corporis fabrica)*, édition bilingue latin-français, Arles, Actes Sud, 1987.

« aucun battement de veines, aucune action des nerfs ne réchauffent ni ne meuvent ce corps [...] le genou forme, entre la cuisse et le devant du tibia qui forment un léger renflement [...] »¹⁶¹.

Nous pourrions multiplier les citations, mais il est sans doute plus intéressant d'évoquer les similitudes que l'on peut observer dans les carnets d'extraits de Winckelmann qui révèlent son intérêt pour l'anatomie et qui constituent une sorte d'inventaire méticuleux de ces petits indices caractéristiques par lesquels Winckelmann entreprit de définir la beauté idéale. Ce parallèle n'est en rien fortuit : il doit être envisagé à la lumière de ce qui se faisait au même moment dans le domaine médical, en particulier dans les études de morphologie. Les similitudes observées entre les techniques de descriptions en particulier celles des détails anatomiques utilisés par l'historien et celles de descriptions médicales trouvées dans ses cahiers d'extraits montrent qu'elles reposent sur le même modèle épistémologique, l'anatomie comparative¹⁶². Winckelmann n'aurait pas désavoué les planches des traités physiognomoniques qui fournissaient quantités d'exemples de comparaisons anatomiques entre des séries de nez, d'yeux, d'oreilles, de bouches, de mains et de pieds¹⁶³.

Pourtant ce que l'on pourrait nommer le positivisme de la pratique descriptive de Winckelmann doit être relativisé. Une analyse plus attentive permet de constater qu'elle repose sur des présupposés qui pervertissent son objectivité. Le modèle de la dissection qui révèle la logique interne et anatomique de la représentation du corps est en lui-même une dérive dans la mesure où les références de Winckelmann structurent son imaginaire scientifique et conditionnent sa conception de la statuaire grecque. Si en disséquant le visuel Winckelmann fonde l'histoire de l'art sur le modèle de techniques issues de l'anatomie, il s'est servi sans aucun doute de la notion de reconstitution, exposant quantité de détails de structure, ménageant de multiples perspectives sur le corps comme autant de regards intimes ne laissant rien au hasard. Parce qu'il était artiste, il savait voir, et parce qu'il savait voir, il savait donner à voir. Il excelle dans la traduction de l'image peinte en

¹⁶¹ Winckelmann, un fragment extrait du Manuscrit de Florence (brouillon) écrit dans les années 1755-1756, cité par Elisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann, De la Description*, p. 132-133.

¹⁶² Nous précisons, un peu à l'image de ce que Goethe avait voulu démontrer pour les plantes.

¹⁶³ Dans un même ordre d'idée, on peut citer les études de l'Allemand Johannes Baptist-Spix, *Cephalogenesis*, publiées en 1815. Baptist-Spix, conservateur des collections zoologiques de Munich, s'était intéressé au développement du squelette, de l'embryon à la vieillesse chez toutes les espèces du règne animal dans le but de prouver que les différentes formes du crâne peuvent se ramener à une forme commune fondamentale. L'analyse de ces modèles avait conduit Baptist-Spix à adhérer aux théories des phrénologues, ces savants dont les aspirations consistaient à décrypter sur la surface des crânes les mondes qu'ils abritent.

image verbale, et les mots du langage figuratif passent naturellement dans le langage littéraire. Sa parole d'historien a le don de magnifier et de remodeler l'œuvre, et cela va au-delà d'une tradition littéraire. Aussi elles s'inscrivent dans le ressort fondamental de l'art antique basé sur un puissant désir de visualisation. C'est ce même désir qui sous-tend les descriptions de la poésie d'Homère¹⁶⁴. C'est ainsi que la nécessité théorique du discours médical contamine souterrainement le discours esthétique, que l'œil clinique de l'historien se couple à l'œil du connaisseur, et ouvre la réflexion sur une pensée du corps qui ne se limite nullement à un programme académique.

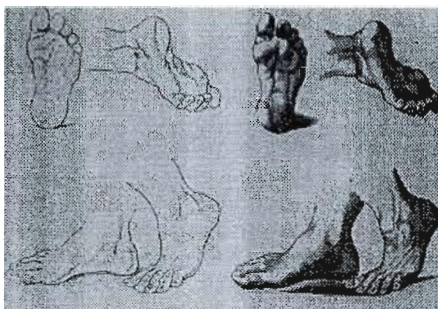


Fig. 28. Lambert-Sigisbert Adam, Détail des pieds, pl. IV dans *Planches anatomiques*, Paris, 1773, Annibal Carrache, Dessins de pieds dans *Livre de portraiture d'Anib Carrache*, gravé par Poilly.

Principalement, l'anatomie nous fournit des éléments de compréhension du rôle métonymique qui situe Winckelmann entre deux traditions esthétiques. D'un côté, l'anatomie permet à l'historien de s'inscrire à la charnière du discours scientifique des Lumières, de l'autre, dans le sillage du romantisme, Winckelmann affirme que la plus infime partie du corps humain aide à en déchiffrer la totalité. Winckelmann fut de ce fait le précurseur des interprétations métonymiques que l'on trouve en particulier dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec les descriptions morelliennes¹⁶⁵, autour du recours systématique au morcellement des organes, censé éclairer les fonctionnements du corps

¹⁶⁴ Cf. Ernst Hans Gombrich, « L'art des Grecs », in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduction de l'anglais de Jacques Morizot et Antoine Capet, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 19.

¹⁶⁵ Cf. G. Morelli, *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Paris, 1994. Rappelons brièvement que Morelli est l'inventeur d'une méthode d'attribution fondée sur une technique rigoureuse de description et d'analyse visuelle, au moyen de laquelle il entendait rationaliser l'art du connaisseur. Quelques repères biographiques peuvent nous aider à comprendre les fondements de sa démarche d'attribution par l'observation du détail en peinture. Sa maturation intellectuelle a été nourrie de culture germanique, en particulier les œuvres de Goethe et de Schelling. Sur un parallèle à établir, Morelli au même titre que Winckelmann, commença par suivre des études de médecine. Sur la formation de Morelli, cf. J. Anderson, « Giovanni Morelli et sa définition de la scienza dell'arte », *Revue de l'art*, N. 75, 1987, pp. 49-55.

dans son entier¹⁶⁶. Il n'est pas sans intérêt de signaler que la description avait alors une fonction fondamentale, celle de révéler des objets qui ne pouvaient être vus. L'histoire de l'art de Winckelmann reflète cette nécessité de désigner et de dénommer des formes diverses de l'art grec antique. Cela passe par une prise en compte de toutes les formes de la civilisation des grecs, en redonnant vie à son environnement général, aux costumes, aux outils, aux techniques, aux mœurs de vie, etc. C'est pourquoi la pratique de la description prend place chez Winckelmann au sein d'une forme encyclopédique¹⁶⁷. Il s'agissait de conférer à l'art un statut scientifique. Il en découlait naturellement que les pratiques de l'historien de l'art antique, relevaient dès lors des méthodologies de la science. Il est vrai que pour les historiens, l'histoire semble dicter les lois de l'évolution des sociétés modernes. Les travaux de restauration, les publications archéologiques et leur substrat théoriques représentent autant d'aspects de la quête winckelmanienne. D'un autre côté, nous distinguons aujourd'hui une démarcation très nette entre une œuvre littéraire et une œuvre scientifique dans l'art, la première relevant de la critique, la seconde constituant l'histoire de l'art. À l'époque, tout de moins, une telle démarcation n'existait pas sous cette forme, l'histoire de l'art n'étant pas constituée en termes de discipline, et la critique d'art existant largement dans cet espace libre¹⁶⁸. Chez Winckelmann, comme chez grand nombre de ses contemporains, on trouve une volonté de concilier la description littéraire et l'analyse scientifique, de même la distinction entre description et narration n'est pas d'époque. Ernst Cassirer amende l'analyse historique qui caractérise le siècle des Lumières. Il s'agit, écrit-il, de « se libérer du despotisme absolu de la déduction », et « de faire place [...] à l'observation directe¹⁶⁹. » Aussi pour comprendre la description telle que nous l'entendons chez Winckelmann, il faut garder en tête cette profession d'équilibre entre ces différents paramètres.

¹⁶⁶ Duchesne de Boulogne, Darwin, Francis Galton s'illustrèrent dans cette étiologie des accidents des corps. Cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, 1982, p. 52.

¹⁶⁷ Nous soulignons : l'encyclopédie est plus qu'une commodité de présentation, elle est aux Lumières une interface entre l'homme et le monde, une idéologie.

¹⁶⁸ Sur les rapports entre les critiques et les historiens. P. Ward-Jackson, « Art Historians and Art Critics, VIII : Huysmans », *The Burlington Magazine*, nov. 1967, pp. 617-622.

¹⁶⁹ E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, traduit de l'allemand par P. Quillet, Paris, 1966, p. 293. Or poursuit Cassirer, « cette description ne part plus directement des œuvres d'art mais de la conscience esthétique dont elle veut d'abord reconnaître et définir la nature », *ibidem*.



Fig. 29. (détail de statue), II^e siècle av. J.-C.,
Laocöon, (détail des fesses), musée du Vatican, Rome.

2.2.3. UNE PRATIQUE DU DÉTAIL

La question de la pratique historique articule une série de relations complexes à partir de la pratique du détail qui multiplie les discours sur le corps. On s'en souvient, cette question a un ancrage très précis dans les théories d'Aby Warburg qui un siècle après Winckelmann a écrit que « le bon Dieu gît dans le détail. » L'historien n'ignore pas que la vérité historique exige une mosaïque d'indices. Ce précepte d'Aby Warburg est d'abord une prescription de méthode qui signifie que l'œuvre n'est pas une signification close, mais une juxtaposition d'éléments en tension. Le détail se donne comme alternative à une démarche d'un système clos. Le discours qu'il met en place instaure davantage le désordre et la contradiction et surtout un pouvoir d'errance. Le point de départ des études historiques d'Aby Warburg était l'idée de rechercher le sens des rémanences de l'art antique dans l'art de la Renaissance. Cette perspective imposait que l'on prenne la mesure des déplacements entre deux systèmes intellectuels. Une des caractéristiques de ce mode d'approche est l'intérêt pour le détail isolé. Le détail par définition est le point de jonction entre deux systèmes esthétiques, qui par définition sont distincts, seul le détail permet d'en voir la différence. C'est ainsi que certaines images sont devenues dépositaire d'une stupéfiante masse d'informations délivrée par l'infime détail. Avec Winckelmann, le détail relance la perception du corps et déplace le discours historique. D'un corps grec spiritualisé, inscrit dans la métaphysique abstraite du Beau débarrassé de certains détails naturels tels que les rides ou les poils, on passe avec le détail à un corps anatomique indécemment, obscène et érotique.

Cette collecte systématique de ces petits discernements physiologiques, défend les valeurs traditionnelles d'une suprématie de l'art antique et d'un académisme proclamé, tout en renversant ce même discours. Le détail met en place un dispositif épistémique et esthétique qui privilégie le déchiffrement de la surface et les détails plutôt que la visée du

sens et de la totalité. Le corps est d'une part observé comme un organisme unitaire, envisagé comme un système principal ; de l'autre il est divisé en morceaux et la description esthétique se construit à partir de chaque organe et s'attarde sur le détail anatomique. Autour de la pratique et l'origine du paradigme indiciaire on a une véritable explosion discursive. Il faut commencer par revenir à Carlo Ginzburg qui montre que la « méthode Morelli » s'apparente à la méthode du romancier britannique Conan Doyle et à son personnage Sherlock Holmes¹⁷⁰. Nous pourrions rajouter le nom de Sigmund Freud et de plusieurs autres qui ont construit une méthodologie à partir de l'indiciaire¹⁷¹. La méthode de Morelli à l'époque a suscité un grand intérêt dans la mesure où elle a permis de distinguer les toiles de maîtres de celles des faussaires grâce aux détails picturaux les plus insignifiants (ongles, narines, lobes d'oreilles). Cette méthode d'attribution en histoire de l'art ne fut pas inventée mais somme toute systématisée autour de la pratique des connaisseurs des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁷². Une systématisation méthodologique qui consiste essentiellement à isoler des détails reliés à la représentation physiologique des artistes qui permettent une comparaison efficace des œuvres et de leur morphologie. Une analyse qui devient un principe d'interprétation pour l'historien contemporain Carlo Ginzburg, qui les lie à une théorie générale des signes et de leurs articulations dans la pensée. Le paradigme de l'indice sous-tend les entreprises d'interprétation de la fin du siècle. Si cet exemple se résume à l'énoncé de règles historiographiques simples, il pourrait tout aussi bien constituer une règle de conduite : celle où détails, fragments, points révèlent et condensent parfois la logique de l'œuvre à l'aide d'une méthode d'interprétation s'appuyant « sur les déchets, sur les données marginales considérées comme révélatrices¹⁷³. » Dans un cadre précis, Morelli affirmait que l'infime détail passe inaperçu pour le faussaire en général, et cela contrairement aux éléments iconographiques plus importants tels que le regard ou l'expression du visage. Par conséquence, le détail

¹⁷⁰ Cf. Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes et traces : morphologie et histoire*, Paris, 1989. L'auteur nous laisse croire que Morelli a influencé directement Conan Doyle pour la création de son célèbre personnage, *op. cit.*, p. 270. Dans les pas de Carlo Ginzburg, on peut faire un parallèle entre le travail de l'historien et celui de Sherlock Holmes qui enquête sur les traces disparues, à reconstituer.

¹⁷¹ Nous pourrions rajouter les noms de Walter Benjamin, Ernst Bloch, Vladimir Jankélévitch, François Dagognet, etc. Dans le domaine de l'art André Chastel, Roland Barthes, Louis Marin, Gilbert Lascault, Daniel Arasse, Didi-Huberman et Jean Clair.

¹⁷² Le terme de connaisseur apparaît au XVII^e siècle. On peut se référer à la définition de H. Zerner, *Écrire l'histoire de l'art*, Gallimard, Paris, 1997, p. 15.

¹⁷³ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes », *Le Débat*, N. 6, novembre 1980, pp. 3-44.

permet d'authentifier le tableau. En ce sens « la micro-histoire » implique de renouveler les instruments de l'histoire de l'art¹⁷⁴.

Il y a une contraction forte entre Winckelmann qui a donné naissance à une pratique de l'histoire de l'art davantage basée sur l'interprétation des œuvres plutôt que sur leur observation directe, et Morelli qui insiste à plusieurs reprises sur l'importance d'étudier l'histoire de l'art à partir des œuvres et si possible à leur contact direct¹⁷⁵. Le terrain d'étude de l'historien de l'art doit être les musées. L'esthétique de Morelli n'est pas une esthétique du faire, mais du regard¹⁷⁶. Selon les historiens Haskell et Penny, Winckelmann pratiquait une analyse et « l'étude minutieuse de parties précises d'œuvres isolées¹⁷⁷. » Pour étudier les œuvres, l'historien « isolait l'œuvre de son contexte familial, et surtout isolait chaque partie de chaque figure à son tour et donc avivait chez le lecteur l'attention aux détails minuscules¹⁷⁸. » Ce qui en soit est relativement proche de l'attitude du connaisseur qui selon Morelli doit observer les moindres détails morphologiques. Il s'agit en fait d'une esthétique de la dissection où attribution et interprétation sont presque synonymes autour de l'importance des détails anatomiques. Ce qui le retient n'est pas la touche de pinceau mais l'idée de la forme et du traitement d'un ongle ou de l'oreille par l'artiste. Il présente une définition de la forme complexe à analyser dont le but est à la fois l'identification, la compréhension qui ouvre sur une codification et une interprétation. L'objectif de ce détour méthodologique par Morelli ne se réduit pas à distinguer une pratique de l'indiciel et pas davantage un procédé de classification. Il est davantage question de distinguer cette logique du caractère indiciel et de considérer la méthodologie qu'elle propose. Quelques années plus tard, c'est Ginzburg qui note que c'est à partir de la sémiotique médicale que l'approche indiciaire organise sa méthodologie. « Les nœuds épistémologiques des sciences humaines étaient déjà formulés dans les discussions sur l'incertitude de la médecine¹⁷⁹. » Cette théorie générale des signes qui fournit sa légitimation à un paradigme qui opérait dans une sphère différente, ce nœud

¹⁷⁴ Pour l'historien contemporain Daniel Arasse, l'instrument à renouveler est l'iconographie par le biais du détail. Cf. Daniel Arasse, *Le détail*, Paris, Flammarion, 1996.

¹⁷⁵ Haskell et Penny ont mis en évidence cette différence fondamentale dans *Pour l'amour de l'antique*, *op. cit.*, pp. 134-135-136. « Ce sont les grands passages poétiques de Winckelmann – sur l'*Apollon*, le *Laocoon*, le *Torse* – qui eurent l'effet le plus immédiat et furent bientôt imités, copiés dans de nombreux guides et journaux de voyages. » *ibidem*, p. 134.

¹⁷⁶ H. Zerner, *Écrire l'histoire de l'art*, « Giovanni Morelli et la science de l'art », Gallimard, Paris, 1997, p. 26.

¹⁷⁷ Haskell et Penny *Pour l'amour de l'antique*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ H. Zerner, *Écrire l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 30.

va de pair avec l'évolution subie par les notions scientifiques qui trouvaient appui sur la physique de Galilée. Selon la logique galiléenne, la méthode expérimentale implique la notion de réification et c'est précisément à partir de ce lieu que se dévoile la nudité du détail chez Winckelmann.

Winckelmann plus que tout autre, relance la perception du corps autour de la description du détail des statues grecques. L'observation est décisive et sur ce point, on peut suivre Carlo Ginzburg qui montre que la vue émerge lentement depuis la Renaissance comme sens érotique privilégié¹⁸⁰ [...]. » Faire palpiter, énerver une chair, poussée à son extrême, cette expérience descriptive est de l'ordre d'une frénésie. Mutilations, écorchements, points délicieux ou monstrueux, vérités de l'anatomie qui permettent à l'historien d'atteindre ce point où le corps de l'autre devient un morceau de chair affolée, une particule matérielle soumise à une intensité qui ne respecte plus la règle de l'unité classique. L'énervement d'un fragment, d'un point nombril, d'un point mamelon autour d'une perception érotique, non académique des statues grecques n'est possible qu'en brisant un certain ordre visuel. C'est que cette érotisation est liée à des circonstances historiques spécifiques et l'on peut dire que l'écriture winckelmannienne relève de cette logique. C'est là que se pose le processus relié au détail. Une étude est sans doute à faire sur la mise en place de ce dispositif épistémique et esthétique qui privilégie le déchiffrement de la surface plutôt que la visée d'un sens univoque. La portée épistémologique d'une telle méthode d'investigation renvoie inévitablement au regard de l'historien. Source de désir, le regard est aussi un instrument de pouvoir. Souvent assimilé au sexe masculin, il pénètre et fouille le corps. C'est un instrument coercitif, servant à capturer le sujet. Le regard cerne le corps, le circonscrit et le détaille, c'est-à-dire le découpe. C'est là que se posent les modalités du détail. Le corps cerné par le regard n'est pas celui d'un homme mais au contraire le corps morcelé d'un sujet sans véritable identité, sans intégrité qui constitue un ensemble de morceaux fétiches qui laissent apparaître la trivialité du détail.

Ce type de lecture bavarde paraît nous dire que le détail est avant tout lié à une esthétique et à une stratégie descriptive influencée par un ordre visuel. Les détails, leurs découpes et

¹⁸⁰ Carlo Ginzburg qui montre sur ce point comment la luxure remplace l'avarice au titre de péché le plus abondamment traité et que, conjointement, la vue émerge comme sens érotique. Id., « Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500 », in *Tiziano e Venezia Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, Vicence, N. Pozza, 1980, pp. 125-135.

ordonnancement sont liés à une logique de l'écriture. Détails, fragments, points révèlent et condensent parfois la logique de la description. Le goût du détail chez Winckelmann, son extension trouvent également une explication dans la transposition littéraire et artistique d'un procédé philologique qui est le propre des Allemands en général¹⁸¹. Avec la considération méthodologique du détail, on adopte également l'attitude du psychanalyste, attentif au détail, aux trames sensibles formées par les rapports entre les choses. On n'est plus dans une histoire déductive si on reprend sur ce point le cadre interprétatif d'Erwin Panofsky, mais bien dans une histoire indicielle. Les valeurs multiples d'une telle méthodologie tiennent entre autres raisons sémantiques à la duplicité du détail. Elle porte en elle un mouvement d'addition sans principe. La décision de clôture est toujours arbitraire. On comprend dès lors toute la portée épistémologique d'une telle méthode d'investigation qui pose avant tout la question de l'observateur.



Fig. 30. *Vénus*. (détail), marbre, musée du Louvre.

¹⁸¹ La description chez Winckelmann semble constituer un exemple particulièrement représentatif des Lumières et de la culture allemande. Winckelmann dans son programme définitionnel de la beauté, entendait conduire une description précise des statues. Il préconisait ainsi de les examiner dans les moindres détails, d'examiner attentivement la position et le mouvement du corps humain, la forme du visage et les drapés et plus particulièrement les oreilles, les paupières, les yeux et la forme des lèvres. Cette démarche analytique transparaît très nettement dans les différents organes que le regard fige réduisant le corps à l'état d'image. On peut souligner qu'à ce titre Erwin Panofsky qui retrace la fortune de l'*idea* platonicienne, ne mentionne Winckelmann qu'à une reprise dans l'ensemble de son étude. Lorsqu'il signale qu'au XVIII^e siècle, l'*idea* se transforme en idéal. Id., *Idea, op. cit.*, p. 134. Un point intéressant est à remarquer dans les notes lorsque l'auteur écrit : « Le néoclassicisme dans son refus de cette sorte de vérité que constitue la conformité à la nature, parle plus volontiers de choisir en idéalisant et de survoler à grands traits les infimes détails. » *Ibidem*, p. 209.

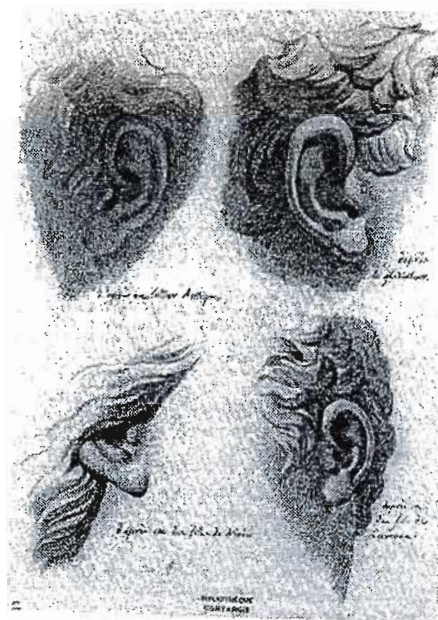


Fig. 31. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Quatre oreilles de statues antiques*, (luttteur antique, d'après le gladiateur, d'après une des filles de Niobé, d'après un des fils de Laocoon) Feuille d'un album de Principes de dessin, Sanguine, pierre noire, Montargis, Bibliothèque municipale Durzy, Inv. D. 77.1.

2.2.3.1 LE DÉTAIL OUVRE SUR L'IMAGE ÉROTIQUE DU CORPS

Le détail révèle la fantasmagorie de la représentation sexuelle. La question du détail importe dans la représentation du corps anatomique et érotique. Après avoir amorcé la question du détail du point de vue de sa pratique, à savoir l'observation, le détail renvoie à une image qui s'exprime en termes de refoulement. Le regard de l'historien (question de la distanciation) qui passe par le détail met en place une logique de base de fétichisme entre le rêve et le désir qui situe la question de l'interprétation. L'esthétique du détail ouvre sur le corps érotique chez Winckelmann. La relecture des descriptions winckelmanniennes en suivant le fil de l'érotique préconise d'examiner les statues dans les moindres détails, d'examiner attentivement les plis et replis de la peau et des organes. Faire un détour érotique par le détail c'est revenir vers l'Antiquité et redonner vie à ces valeurs si nécessaires que la littérature grecque avait mises en lumière.

Nous n'acceptons pas le jugement probablement trop rapide d'une esthétique unique des belles formes. Elle échappe à une logique de la segmentation et du fétichisme voire à celle d'une anatomie mortifère. La langue de Winckelmann peut bien se châtier lorsqu'il traite du corps du moins de certaines parties qui sont l'objet d'une attention répétitive et

exclusive, par exemples les narines et les testicules. L'excitation d'une partie devient vertige qui insulte le corps comme belle totalité. Cette partie peut-être résidu (morve, crasse etc.) ou encore pointer le prépuce finement sculpté dans la statuaire grecque¹⁸³. Elle suppose la reconnaissance minutieuse d'une réalité basse. Le corps de l'érotique winckelmanienne n'est plus que segments, fragments, parties entaillées et détaillées. À ce découpage du corps, là où Winckelmann devient sadien, s'opposerait l'esthétique de Hegel qui, à propos du corps de la statue classique refuse son morcellement en affirmant son unité et sa spiritualité. D'un autre côté, si le corps classique tisse des liens étroits avec l'érotisme, il reste à démontrer quel sens donner à cet érotisme. Dans leurs discussions sur les illusions créées par l'art, écrit Gombrich, « les historiens de l'art se sont concentrés sur les inventions picturales que sont le raccourci, la perspective ou les jeux d'ombre et de lumière¹⁸⁴. » Gombrich reproche aux historiens de l'art d'être passés à côté de l'illusion de vie qui animait ces statues¹⁸⁵. Ce fut Winckelmann qui donna une illusion très nette qu'un corps de chair est présent sous les plis de marbre, que la vie palpite et définit la représentation des statues. Il enleva à l'assertion de la beauté idéale, son fondement métaphysique en faisant l'éloge du charme érotique des statues grecques. Car au-delà de l'idéal recherché, les artistes créent ce qui ressemble à la vie insiste Socrate « la chair fripée ou tendue, les muscles bandés ou relâchés. » C'est grâce à la conjugaison de ces talents (la recherche de l'idéal et la capacité de représenter la vie) qu'ils parviennent à représenter « les activités de l'âme. »

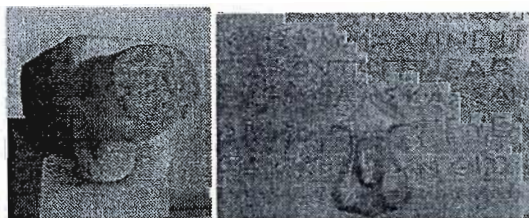


Fig. 32. *Phallus géant*, marbre, Thessalonique, Athènes, Musée archéologique,
Fig. 33. *Ex-voto*, Athènes, Musée archéologique,

¹⁸³ Il y a eu en effet un métissage des cultures juive et grecque. On peut mesurer ce phénomène en se reportant à D. Cohen, *Dictionnaire des racines sémitiques*, Paris, Mouton, 1976. Mais aussi E. Will, Orrieux, *Ioudaïsmos-Hellenismos*, Presses universitaires de Nancy, 1986.

¹⁸⁴ Ernst Hans Gombrich, « L'art des Grecs », in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduction de l'anglais de Jacques Morizot et Antoine Capet, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 21.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

2.2.4. LE BEAU ET LA DÉSIGNATION DES PARTIES HONTEUSES

Ce corps beau est le corps nu, et la nudité reste une invention indissociable de la conscience chrétienne du corps. On peut situer l'apparition de la honte relative au corps depuis l'instant où Adam et Ève perdirent l'état paradisiaque et devinrent des humains conscients de leur nudité. On le sait l'Église revient sur l'interdit du regard et pire encore sur l'interdit de voir les parties honteuses¹⁸⁶. Il faut dire que l'érotisation du regard est un phénomène historique qui a pris naissance à la Renaissance et qui fixe les modalités du discours sur le corps artistique. La connaissance anatomique est alors indispensable, même si cela aboutit, à une déformation apparente du corps. La question se repose dans l'écart du processus d'érotisation qui s'appuie sur le discours anatomique. Elle invite à préciser la place de l'esthétique de Winckelmann. Cette place situe le corps dans une mise en rapport entre l'obscène et l'esthétique et invite à s'interroger sur les principes au nom desquels on conforma les œuvres du passé aux nouveaux critères de beauté, en supprimant, en voilant ou en montrant les parties impures. Il y a le vocabulaire de l'obscène extrêmement malléable, et une obscénité de la représentation du corps dont les réflexions débordent du champ de la morale et confirment la polyvalence de l'interprétation qui échappe au langage de la beauté classique. Si au tournant des Lumières, l'idéologie de l'esthétique classique perturbe la notion de beauté en s'efforçant de séparer la réalité et sa représentation selon les tendances platoniciennes, elle laisse intacte la catégorie de l'obscène qui accueille le refoulé du corps chez Winckelmann.

L'apparition du sentiment de honte dans ses aspects innés concerne des parties déterminées du corps ou même le corps nu tout entier. Des sentiments que bien des études ethnographiques et historiques ont étudiés, indiquant combien le vêtement est déterminé par la culture qui localise les limites transgressives de l'indécence lié au sentiment de honte. Il ne s'agit pas de donner des exemples sur ces lieux qui sont d'un débat autre. On voit en revanche la question de la pudeur s'inscrire dans la représentation de la nudité en sculpture au côté de son corollaire, la honte¹⁸⁷. L'intimité dans la culture occidentale est étroitement liée au corps et à ses fonctions. Ce caractère est déterminé par la culture, et

¹⁸⁶ Pour une réflexion détaillée sur cette dualité voir en particulier Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Anne-Marie Métailié, 1992.

¹⁸⁷ Voir A. Oldendorff, en particulier le chapitre « Des vêtements et de la pudeur », in *Corps, sexualité et culture*, op. cit., pp. 29-46.

par conséquent reste sujet à variations¹⁸⁸. Si le principe de honte naît avec le sentiment de nudité, il accompagne le déshabillage, et le sentiment d'avoir perdu la dignité humaine. Par exemple pour les femmes, la représentation sculptée d'une nudité absolue disparaît au XVIII^e siècle. Un petit bout de drapé cache la représentation indécente de la vulve. Le naturalisme dans la représentation du sexe est plus délicat quand il s'agit du corps féminin. Winckelmann a évoqué cette question de la représentation du nu féminin où les notions de pudeur et d'impudeur jouent plus vigoureusement que dans les représentations masculines.

Si le retour à l'Antique a été au fondement de l'appropriation du corps et de la théorie de l'art à partir d'une vérité de la beauté, c'est bien ce mélange hétérogène fait d'élévation et de bassesse autour de la vérité de la chair, qui en définitive caractérise le corps chez Winckelmann. Le désir de pureté et de beauté de tout ce qui peut constituer la grâce, et permettre de se rapprocher de la vérité se trouve dans la beauté, que cette dernière soit céleste ou infernale. Elle possède toujours une cause érotique et met en relief l'irrégularité, l'animalité ou le dionysiaque¹⁸⁹ : « Le désir de beauté était la recherche d'un corps parfait et d'un accomplissement de l'amour dans la proximité des corps ; mais on ne croyait pas alors aux rêves de pierre¹⁹⁰. » Ce sont les mots de Baudelaire sur la beauté, un siècle après Winckelmann. Les corps des dieux grecs et des hommes étaient l'expression parfaite de la puissance du *kalon*¹⁹¹ (beau). Mais leur séduction, provoquait « l'intérêt le plus sauvage¹⁹². » C'est ce que révèle une pantomime dansée à Athènes décrite avec une vivacité inégalée par Xénophon dans *Le Banquet* : « [...] Les spectateurs voyant Dionysos

¹⁸⁸ On peut se situer par rapport au récit de la Genèse : avant que l'homme eût mangé du fruit, de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, il ne se rendait pas compte de la nudité de son corps. Tous deux étaient nus, l'homme et sa femme, et ils n'avaient pas honte l'un devant l'autre. Il en fut autrement après la chute, leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils reconnurent qu'ils étaient nus. « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils reconnurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes. » Appelé par Dieu, Adam dit : « [...] J'ai eu peur parce que je suis nu et je me suis caché. »

¹⁸⁹ Cf. Paul Frischauer, *La sexualité dans l'Antiquité*, Paris, Marabout, 1969, p. 178. Dionysos n'était nullement né de l'imagination des Grecs. C'était un transfuge émigré en Grèce. Aussi ce Dionysos venu de l'étranger fut-il naturalisé grec. Dès lors il lui fallait passer pour être fils de Zeus. Mais le cep naît de la terre ; dès lors il fallait que sa mère ait conçu dans ou sous la terre. Dionysos parcourait champs et forêts, seul ou escorté de satyres bipèdes et de démons des bois et des montagnes aux apparences animales, tous ivrognes et dévergondés. Ses appétits insatiables troublaient les nymphes (vierges) qui hantaient les montagnes et lui et ses insolents compagnons leur dérobaient leur virginité pour satisfaire leurs insatiables appétits sexuels. Ces jeunes femmes perdaient toute retenue au spectacle des sauvages sarabandes des êtres libidineux, en proie aux extases orgiaques qui suivaient Dionysos.

¹⁹⁰ Baudelaire cité par Ludovic Laugier, « La persistance de la mémoire antique », in *D'après l'Antique*. Catalogue d'exposition, (Paris, du 16 octobre 2000 au 15 janvier 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 450.

¹⁹¹ Le mot *Kalon* est pris dans le sens de (beau) corollaire d'*agathos* (bon).

¹⁹² Kant, *Kritik der Urteilskraft*, K. Vorländer, Hambourg, 1959, p. 41.

si beau, Ariane si jolie ne plus s'en tenir au badinage, mais les deux se baiser réellement à pleine bouche, étaient tous violemment excités à ce spectacle¹⁹³ [...]. » De quelque manière que se manifeste le dieu *Éros*, il est « combattant invincible, » et n'évite aucun des mortels, ni aucun des hommes éphémères¹⁹⁴. Faut-il concevoir de façon parallèle ou différente la mythologie dionysiaque implicite qui est le propre de la beauté, et l'herméneutique éleusienne de Winckelmann ? L'historien semble rechercher la beauté là il y a les motivations érotiques formulées par une désignation ambiguë à l'image de tout texte érotique¹⁹⁵. La beauté est alors dans la vie même, et non plus dans une antiquité froide et muette.

Pour en revenir au vocabulaire médical, on peut supposer que Winckelmann trouve là des éléments pour nommer les régions de la génération et de l'excrétion tantôt sacralisé tantôt honteuses¹⁹⁶. Tout un réseau d'organes tire son nom d'une sorte de réaction instinctive face à ce qui heurte la pudeur, suscite la vie et conjure la mort, c'est-à-dire les organes sexuels. Il y a cet accès à l'intérieur du corps, ces corps ouverts, ceux de la physiologie humaine qui déploie une obscénité singulière. Cette obscénité se complait à souligner la proximité des fonctions excrémentielles et de certaines fonctions sexuelles. Par exemple, le sacrum, cette région du corps que l'anatomie appelle sacrée ou honteuse, qui se trouve derrière les organes génitaux, entre les vertèbres lombaires et le coccyx, montre bien comment la représentation du corps obscène et honteux produit une laideur imaginaire à partir du discours médical et sexuel. Dans les pages qu'il a consacrées à l'imaginaire du corps en Grèce, Jean-Pierre Vernant a montré comment la culture humaine construit la beauté ou la laideur d'un corps : « [...] Si les dieux sont immortels et impérissables, c'est qu'au contraire des humains leur être corporel possède par nature et au sein même de la nature cette constance de beauté et de gloire que l'imaginaire social s'efforce de fabriquer pour les mortels¹⁹⁷. » Nous allons examiner comment l'imaginaire anatomique de

¹⁹³ Il s'agit des noces d'Ariane et Dionysos. Cf. Xénophon : *Le Banquet* dans Xénophon : *Anabase*. *Le Banquet*, édit. P. Chambry, Paris, 1954. Voir sur ce point E. Grassi : *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Cologne, 1980.

¹⁹⁴ Sophocle, *Antigone*, traduction de J. Grosjean, in *Tragiques grecs*, édit. R. Dreyfus, Paris, 1967, p. 599.

¹⁹⁵ La rhétorique de l'érotique est sans cesse reprise par Winckelmann, le thème prolifère en un nombre d'images de métaphores qui travaillent un vocabulaire dont dispose l'expression du désir amoureux.

¹⁹⁶ Les définitions anatomiques de ce chapitre reprennent la terminologie médicale du *Dictionnaire médical* de L. Manuila, M. Nicoulin, Paris, Masson, 1996. Par exemple tous les termes qui désignent les veines et les nerfs qui mènent aux organes génitaux de l'homme et de la femme et à leur périphérie sont désignés comme honteux.

¹⁹⁷ Jean-Pierre Vernant, « Corps obscur, corps éclatant », *Le Temps de la réflexion*, 7 (1986), pp. 19-46. La citation se trouve p. 35.

Ce corps s'inscrit dans une formulation directe qui pourrait choquer la décence. La pilosité du sexe suscite des réticences dans la sculpture ou encore la description des testicules systématique chez Winckelmann autour de l'anatomie des parties honteuses des statues démontre le recourt à une obscénité de base. Cette dernière est constituée par le discours anatomique qui participe de cette esthétique de la marginalisation du corps idéal. Winckelmann s'attarde minutieusement à d'interminables descriptions d'odeurs et de chair, descriptions où s'élabore un corps ignoble par l'excès ou la déficience, trop ouvert, trop gros, puant ou flasque, des organes sexuels trop volumineux. Une des difformités de ce corps tient à la description des orifices, une ouverture des corps qui a été interprétée par le cadre de l'orientation sexuelle reliée à l'homosexualité de l'historien. Le corps expose son effondrement quand l'identité corporelle exige la mesure et la pudeur. Le discours anatomique s'empare de ce qui devrait rester caché, les fonctions génitales ou anales par exemple.

Cette obscénité verbale est-elle à rapprocher pour autant du débat qui oppose le corps idéal au corps érotique ? « En peinture, comme en morale, il est dangereux de voir sous la peau¹⁹⁷. » Ce sont les mots de Diderot qui se plaint de voir « trop de fesses et de tétons¹⁹⁸ », qui invite l'artiste à rester à la surface des choses en dénonçant comme indécente et perverse l'observation intérieure. Diderot exprime une des raisons de bannir l'étude profonde de l'anatomie et celle des écorchés. Le bon goût exige de ne pas chercher à tout voir. Mais la description du Beau chez Winckelmann ouvre le corps réunissant dans un exorcisme de la mort et de la souffrance l'exaltation du sexe et du plaisir, celui du honteux et le sacré¹⁹⁹. Ce bas-corporel signale une exorcisation du sexuel qui renvoie à ce que St-Augustin avait d'ailleurs bien noté, « nous sommes nés entre excréments et urine. » On a parfois décelé dans cette formule de l'évêque d'Hippone un dégoût de la sexualité, pourtant il s'agit d'un simple constat anatomique. Le honteux a sans doute changé de nature au XVIII^e siècle. La doctrine augustinienne²⁰⁰ qui cherche à concilier les faiblesses

¹⁹⁷ Denis Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, Paris, Hermann, 2007, pp. 48-51.

¹⁹⁸ Denis Diderot, *Salons de 1765*, Paris, Hermann, N. 218, p. 304 cité par Aline Magnien, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour*, op. cit., p. 346.

¹⁹⁹ L'ambiguïté de la notion de sacré se retrouve dans la langue grecque. Le sacré est à la fois mis au service de la mort, et du sexe. À Athènes, on appelait « passion sacrée » (*hieron pathos*) la pédérastie, qui était considérée comme un véritable amour divin, inspiré par *Éros*, le jeune dieu du désir représenté sous les traits d'un adolescent. L'un des aspects de cette passion était la formation à Thèbes d'un bataillon sacré, une sorte de bataillon érotique, composés d'amants et d'aimés. La cohésion militaire était ainsi renforcée par l'entraide amoureuse et la force du désir.

²⁰⁰ St-Augustin ne cherche pas l'inquisition des mœurs mais prêche une doctrine dont les deux mots clés, indéfiniment répétés, sont amour (*amor*) et charité (*caritas*). Sur le thème du honteux et du sacré, on peut voir

de la chair et la force de la beauté se situe à l'inverse de l'érotisme du Winckelmann qui a fait que le sexe plaide non coupable. Le honteux ne fait plus rougir de la même manière, il cherche ses repères en dehors des oppositions traditionnelles de la licence et de l'ascèse. Où se situe dès lors le Beau, si on se place au-delà du manichéisme moral ? La cohabitation du Beau et la désignation des parties honteuses semblent difficiles dans l'esthétique de Winckelmann. Pourtant c'est le même Winckelmann qui réclamait aux œuvres de « l'émouvoir », « de le faire pleurer », de « pénétrer son âme » et de le « ravir ». Un nouvel imaginaire de la beauté du corps se dessine précisément avec les éléments qui semblent contrarier cette beauté, l'indécence. Le corps grec se découvre comme un corps de chair drainant des discours autres que ceux issus d'une beauté idéale. Dans la Grèce antique, la jouissance sensuelle fait partie de la culture à la différence de ce qui passera plus tard dans les sociétés christianisées. C'est pourquoi l'énormité d'un phallus, un corps négligé par le manque de soins trahissent une transgression des normes qui exclut de l'espace social celui qui en est affligé, le privant du même coup de la culture du plaisir²⁰¹. À partir de ces balises, on peut tirer les conséquences esthétiques d'une réhabilitation, celle d'un idéalisme qui met en scène un amour désincarné à l'image de celui des poètes germaniques²⁰², mais aussi un imaginaire qui se nourrit des obscénités antiques dans un même purisme au sein de l'idiome classique. Car seuls les Grecs ont connu la plasticité de la beauté autour de la figure humaine. La beauté grecque consiste en sa finitude et la Grèce antique dans son ensemble est confrontée à cette limite, puisque en effet, Winckelmann met en évidence le caractère esthétique de toute la culture grecque. L'expérience érotique du monde grec apparaît dans toute sa complexité et son ambiguïté. Elle imprime ses marques sur la beauté du corps et sur le regard désireux, tout en préservant un champ d'érotisme sauvage avec l'adoration des faunes et des satyres, mais aussi avec les mystères de Dionysos.

Claude Bishop, *Le sexe et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1997 ; Ph. Camby, *L'érotisme et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1989.

²⁰¹ Norbert Élias, *La civilisation des mœurs*, Paris, 1973 notamment sur les fonctions naturelles, pp. 185 et sur les relations sexuelles, p. 247.

²⁰² Cf. « L'érotisme comparée de Charles de Villers » cité par Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, 2003, pp. 90-91.

2.3. LE CORPS COMME INCORPORATION DE L'ART GREC CHEZ WINCKELMANN

Contrairement aux aspects anatomiques qui ont situé le corps classique et érotique de Winckelmann, le corps incorporé appelle une esthétique qui s'appuie sur l'intériorité marquée par une conscience spirituelle. Cependant c'est dans la continuité de la pensée classique, que l'on peut nommer l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur. L'âme et le corps qui se retrouvent dans l'art sculptural au même titre que le couple formé par l'anatomie et la proportion, articulent au moins à certains moments la pensée de Winckelmann. Si l'imitation est l'activité fondamentale de l'artiste, pour le sculpteur, mais aussi pour Winckelmann privé d'un certain nombre de moyens d'expression, la représentation du corps, mais aussi son incorporation sont au centre de l'histoire de l'art. L'étude de la nature humaine (physiognomonie – anatomie – myologie, etc.) a offert à Winckelmann un cadre qui lui a permis de s'approprier le corps. Mais il est difficile de cerner ce que Winckelmann a voulu mettre dans ce cadre. Sans revenir sur le détail des canons classiques, la question est bien cette conception ou incorporation, assimilée ou non à la réalité qui sous-tend la représentation du corps. Pour reprendre une formule imagée, le corps chez Winckelmann est une sorte de joker, qu'il a rempli de contenus sémantiques opposés. Si d'un côté l'angle de la critique anatomique est aisé à saisir pour un historien préoccupé de physiologie, l'on voit au fil du récit, à mesure que Winckelmann précise sa pensée esthétique, une attention plus grande portée au traitement de cette anatomie comme élément de crédibilité pour donner vie à la statue. Même si ce mouvement se traduit par le parti-pris opposé du « calme » esthétique qui définit le lieu où l'âme et le corps sont apaisés. Winckelmann s'est attaché à saisir le passage où le corps est saisi dans un moment crucial, celui où se rencontrent la vie et la mort. La représentation du corps mort ou mourant, aussi paradoxal que celui puisse paraître devient l'objet de l'incorporation de l'art chez Winckelmann.

Si le XVIII^e siècle est propice à l'exploration scientifique du détail physiologique, cette compréhension du corps reste attachée à la compréhension des phénomènes internes qui situent la différence entre la vie et la mort²⁰³. Cette perception physique et sensualiste est présente chez Winckelmann et s'intensifie devant la mort du *Laocoon*. Comment accéder à travers le corps matériel à un sens spirituel de la vie ? L'exemple le plus saisissant de ce

²⁰³ Du point de vue des traités médicaux, il faut attendre le XIX^e siècle pour que s'impose une vision biologiste des corps, cf., Xavier Bichat.

goût de l'intériorité est la lutte spirituelle incarnée par le prêtre troyen qui illustre clairement la condition corporelle accablée par la souffrance de l'âme. L'historien a toujours voulu mêler à ses descriptions des exigences issues d'une culture médicale qui touche le monde artistique par le biais d'une large diffusion à travers les journaux de l'époque²⁰⁴. La recherche de plus en plus présente sur les mécanismes internes ne pouvait manquer d'influer sur les conceptions esthétiques et par conséquent sur la représentation du corps. Ce goût de l'intériorité physiologique ouvre sur l'importance donnée à l'invisible qui accompagne la dissection au cours du siècle. Selon l'historienne de l'art Barbara Maria Stafford, les liens entre la surface du corps et son intériorité, « l'invisible profondeur²⁰⁵ » sont la question fondamentale du XVIII^e siècle.

Cette tentation prend la forme de la séparation du corps et de l'âme selon une tradition dualiste proprement occidentale qui se double d'une enquête sur l'observation de ses aspects visibles. Marqué par l'analyse des sentiments autant que par celui des phénomènes physiques, le siècle de Winckelmann est aussi celui de Buffon et reste fondamentalement tourné vers la quête du non-visible et des moyens de le restituer. Cela touche la vérité du corps comme expression de l'âme. Winckelmann situe cette question à partir d'antiques notions esthétiques, la grâce et le sublime qui soulignent les modifications marquées par le goût de l'époque pour les jeunes adolescents masculins²⁰⁶. L'androgynie certaine des corps de Winckelmann est frappante et permet la rupture avec les canons traditionnels. Les ambiguïtés dans la représentation touchent aussi l'instant qui situe l'espace entre la vie et la mort. Il faut insister sur ces deux notions qui avec Winckelmann réunissent à la fois l'aspect éthéré du corps adolescent et le potentiel morbide de la représentation de la mort. La grâce et le sublime restent des notions classiques, mais elles mettent également l'accent sur le dogme luthérien. Winckelmann dut se convertir au catholicisme, un peu comme s'il laissait derrière lui une vieille âme, celle de la germanicité a souligné Édouard

²⁰⁴ Voir par exemple sur cette question le *Journal des savants*, le *Mercure de France* pour ne citer que ceux-là. Au même titre que Winckelmann, Diderot affine ses connaissances esthétiques par la recherche médicale. Quelques années après Winckelmann, Barthez rédige un ouvrage qui mêle médecine et théorie esthétique, *La Théorie du beau dans la nature et dans les arts*, paru en 1807 après sa mort, cité par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., p. 845.

²⁰⁵ B. M. Stafford, *Body criticism*, p. xvii et I, « During the Enlightenment the problem of imaging what was out of sight became critical into the fine arts and the natural science. [...] Is certainty possible in life ? Can one gain firm insight into the inside of bodies and minds ? »

²⁰⁶ Cf. Abigail Solomon-Godeau, *Male trouble : a crisis in representation*, Londres, 1997.

Pommier dans ses études historiques.²⁰⁸ Cette transposition intime prit un tournant épistémologique dans l'appréhension de l'objet d'études. Du socle piétiste de l'éducation luthérienne de Winckelmann, vers la conversion au catholicisme de l'historien allemand,²⁰⁹ l'historien Pommier tire des conséquences majeures, dont la principale, reste l'indéniable présence du fait religieux dans l'architecture théorique de l'histoire de l'art.²¹⁰ L'hypothèse d'un épanouissement de la pensée luthérienne, achève, tout au moins constitue chez Winckelmann une transposition esthétique.²¹¹

La notion de grâce a ainsi permis à l'historien de substituer ses désirs amoureux en enthousiasme esthétique et spirituel.²¹² Elle va aussi permettre à l'historien friand de théories médicales d'explorer le mystère de l'intériorité. C'est la représentation de la divinité grecque par excellence, *Apollon*, dieu de lumière qui centralise cette quête mystique allemande, voire la systématise du moins en première approximation et reste suffisamment mystérieuse pour être une belle image de l'appropriation spirituelle. Là où le corps matériel obéit aux lois de la matière, le corps spirituel est soumis à la grâce. Il y a une étonnante fragmentation qui s'établit et qui rassemble différentes strates de sens souvent contradictoires autour des choses du sexe et celles de la religion qui paraissent appartenir à deux univers opposés et qui sont venues se déposer sur les vocables classiques du corps esthétique²¹³. Le pathos dans sa fragmentation esthétique du sublime reste la justification la plus profonde d'un érotisme par lequel Winckelmann conjugue plaisir érotique et félicité spirituelle. On a une assignation à la fois de la présence d'un

²⁰⁸ Nous pensons en particulier au plus récent ouvrage de l'auteur, Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, Paris, Gallimard, 2003.

²⁰⁹ On peut consulter : Werner Schulze, « Winckelmann und die Religion », Archiv für Kulturgeschichte, XXXIV, 1953, pp. 247-261, et la thèse d'Adolf Düppengiesser, « Der Gründliche geborene Heide ». Religion, Theologie und Kirche bei Winckelmann, Passau, 1981. Ainsi que Edouard Pommier, op. cit., chap. I, « Conscience religieuse », pp. 23-52.

²¹⁰ « La conscience malheureuse au cœur de l'œuvre de Winckelmann », Cf., Édouard Pommier, op. cit., p. 14. Ce point qui souligne la dimension spirituelle de Winckelmann n'est toutefois pas partagé par l'historien Hatfield, qui parle au contraire d'une haine de Winckelmann contre le catholicisme, dont il rejeta par exemple, catégoriquement l'idéal de l'humilité. Henry Caraway, Hatfield, Winckelmann and his German critics, 1755-1781, op. cit., pp. 18-19. Cette aversion du catholicisme apparaît en particulier autour du prix que Winckelmann accorde au culte de l'amitié héroïque, et que cette religion semble désavouer. Il a écrit dans une lettre à Berends, les pensées suivantes : « une des causes de cette vertu, qui dans selon mon opinion est une des plus grandes qualités humaines, est la religion dans laquelle nous grandissons. [...] l'amitié entre les hommes (Privatfreundschaft) n'est même pas mentionné une seule fois dans tout le Nouveau Testament », id., Sämtliche Werke, X, p. 84, Lettre datée du 17 septembre 1755.

²¹¹ Édouard Pommier, Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, Paris, Gallimard, 2003, p. 44.

²¹² Voir notre chapitre : 2.3. 1. 1. La Grâce : un prétexte esthétique pour une fiction amoureuse.

²¹³ Cf., Claude Bishop, *Le sexe et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1997. On peut citer Novalis : « Il est étrange que la relation entre volupté, religion et cruauté n'ait pas depuis longtemps attiré l'attention des hommes sur leur étroite parenté et leur commune tendance. Il est étrange que la véritable origine de la cruauté soit la volupté » cité par Mario Prüz, *La chair, la mort et le diable*, op. cit., p. 45.

élément non corporel, l'âme, tout en ayant une approche naturaliste du corps dans sa matérialité et sa représentation charnelle. Cette assignation théorique du corps laisse jaillir les deux aspects qui côtoient le propos de Winckelmann entre une physiologie de l'âme et celle du corps charnel²¹⁴. C'est encore cette conception de l'art qui le conduit à privilégier le traitement par les artistes des rapports entre l'intériorité et la représentation de l'apparence pour une théorisation du nu. Ce lieu est celui de la césure de l'homme et du monde (nature), mais cette polarité tend à un même but chez Winckelmann, celui de la beauté. La religion véritable de Winckelmann résulte du culte de la beauté du corps.

2.3.1 HISTOIRE DE CORPS POUR UNE HISTOIRE DE L'ART

Notre réalité est de rendre compte de la réalité infiniment complexe qui est celle du corps, de l'incorporation de l'art dans son existence matérielle. Parce qu'il est au cœur du mystère de l'histoire de l'art, le corps est une référence permanente. Il ne s'agit pas de retracer une histoire du corps comme figure artistique au sein d'une histoire générale de l'art. Dans ce cadre, l'image du corps dans son expression traditionnelle est indissociable du style qui la configure. Le style dans lequel l'image du corps est traitée peut être lié à des enjeux idéologiques ou sociaux. Mais le corps considéré uniquement du point de vue du style, n'est qu'un des éléments de l'ensemble formel qu'élabore tel ou tel style. Il n'est qu'un des matériaux manipulés par la configuration stylistique, et il ne peut répondre sur la façon dont telle ou telle époque a pu élaborer une construction particulière du corps, qu'elle soit imaginaire, sociale ou scientifique. Or ce sont ces constructions qui constituent l'objet d'une histoire des corps pour une histoire de l'art.

Une histoire de corps pour une histoire de l'art revient à parler du corps sculpté et de la sculpture quand on évoque Winckelmann parce qu'il élabore un programme théorique et pratique dont l'impact sur la représentation du corps est fondamental. Le corps humain

²¹⁴ Cette idée de l'art guidera Winckelmann à l'associer à une élévation de l'esprit de l'artiste à la base de l'excellence du travail et donc à reconstituer l'idée qu'il se fait faisait de son objet pour juger l'œuvre à la lumière de celle-ci. Mais Winckelmann dans sa pensée historique est avant tout un physionomiste. Il décrit l'Art, comme il décrirait le génie de Michel-Ange, et c'est pourquoi l'art lui apparaît un et indivisible tel un corps. Un corps sans racines, sans prolongement, sans influences de l'étranger et sans une vraie pluralité de tendances. Voir la citation de Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, op. cit., pp. 271-272. « L'objet principal que l'Art s'est proposé, c'est l'homme. Aussi peut-on dire ici de l'homme (et cela avec plus de justesse que n'avait fait Protagoras) qu'il est la règle et la mesure de toute chose. Les mémoires des plus anciens nous apprennent que les premières figures dessinées représentaient les hommes tels qu'ils étaient et non pas tels qu'ils paraissaient : elles en offraient les contours de l'ombre et non pas l'aspect du corps. »

n'est pas seulement la figure centrale de la représentation classique, il est l'assise même de la sculpture, la charnière essentielle du texte de Winckelmann. Le corps est le support privilégié de la vérité de la beauté ou de l'expression des passions, mais il est la mesure et le modèle de la représentation dans son ensemble. Fondé sur une théorie de l'imitation qui distingue la copie visant à la vérité de la représentation et l'imitation proprement dite qui transcende cette vérité en beauté, le corps représente la pratique classique de la sculpture. Dans son mouvement général, une histoire du corps à travers l'histoire de l'art de Winckelmann est rythmée par une confrontation récurrente entre l'idée classique du corps et son alternative anticlassique. Parler de la sculpture est difficile soupirait Diderot, c'est un art fait pour les aveugles²¹⁵. Par exemple, les termes de Winckelmann repris par Diderot pour désigner la sculpture sont les suivants : grave, sévère, simple, austère, et dénudée « la chaste sculpture montre plus souvent et plus franchement la nudité des sexes, » c'est sans doute que « ses mœurs, plus sauvages et plus innocentes [...] elle pense moins au moment présent qu'aux temps à venir. »²¹⁶ Tout cela est vrai mais toutes ces qualités, sévérité, chasteté, nudité, innocence, éternité sont plutôt des qualités philosophiques qu'esthétiques. Ce sont des vertus morales et non des critères de représentation. Il a fallu à Winckelmann créer un langage, passer du visuel au conceptuel. Ce dispositif instrumental fut avant tout une transposition qui touche au grand mythe défini par Foucault²¹⁷. Cet œil qui parle autorise des projections et des investissements dont on ne trouve pas la trace dans une historiographie textuelle qui marque l'apogée de la représentation classique du corps.

Cette valorisation du corps chez Winckelmann repose sur la confluence de plusieurs traditions, antiques et piétistes, antagonistes par ailleurs sous bien des aspects. La tradition antique est indissociable de l'humanisme renaissant qui associe l'affirmation de la dignité humaine à une valorisation explicite du corps dans sa nudité érotiquement troublante. Ce constat est la conséquence d'une anthropologie humaniste d'une importance considérable. Elle donne la mesure de l'érotisation du regard posé sur la sculpture. La tradition luthérienne comme sentiment du cœur eut pour conséquence l'individualisation et l'intériorisation du sentiment religieux, elle rend dialectique la beauté du corps humain.

²¹⁵ Denis Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, « Difficultés de la sculpture », Paris, Hermann, 2007, p. 58-61. Cet article paré dans la correspondance littéraire du 1^{er} mars 1763.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, 1988, p. 115, « [...] un pur regard qui serait pur langage. »

On reviendra sur l'importance de ces croisements desquels s'esquisse la coupure entre une réception française qui se caractérise par un hédonisme et une appropriation proprement germanique de l'histoire de l'art²¹⁸. De cette double détermination émerge ce qui va fonder la modernité du corps à savoir la coupure entre l'âme et le corps. Elle confirme la valorisation du corps qui s'inscrit dans l'exaltation de la beauté physique. Celle-ci prend de multiples formes. On en retiendra une dans la mesure où elle se situe au cœur de problèmes fondamentaux qui sous-tendent l'appropriation du corps. Il s'agit du corps comme incorporation de l'art grec, une pensée dont le fonctionnement acquiert un basculement essentiel, celui d'une reconnaissance des effets d'affects sur l'historien, mais aussi de l'exploitation érotique du corps par l'écriture de l'histoire de l'art. Dans un mouvement général, on a vu comment diverses expressions ont défini le corps érotique et anatomique chez Winckelmann en trouvant leur cohérence dans ce qui les a distinguées de la figure traditionnelle du corps idéal. Mais surtout, le corps grec semble reconduire une impossibilité propre à l'historien, celle d'accéder à sa réalité charnelle. Le contact véritable ne semble possible qu'à partir de la science anatomique du XVIII^e siècle et sur un plan plus intime, au travers d'un processus d'incorporation.



Fig. 35. Moderno, *La Flagellation*, argent, Vienne, *Kunsthistorisches Museum*.

Fig. 36. Petrus Paul Rubens, *Descente de croix*, (détail), Cathédrale d'Anvers, Ph. A. C. L., Bruxelles.

Fig. 37. Petrus Paul Rubens, *Laocoon et ses fils*, pierre noire, H. 0,475 ; L. 0,457.

38. Le groupe du *Laocoon*, musée du Vatican, Rome.

L'incorporation du corps passe par une conscience spirituelle du corps, si on se place du point de vue d'une pensée chrétienne du corps. Cette conscience est inséparable d'un imaginaire de la vie et d'une vision du monde. On n'est guère étonné de trouver le corps religieux au centre du message de l'incorporation. Mais si nous nous servons du domaine religieux, c'est pour en faire un usage autre que celui fait dans le discours classique. Le corps religieux est un domaine d'étude exploré par les anthropologues et les historiens de

²¹⁸ La détermination piétiste sur la notion de beauté sera développée dans la dernière partie de la thèse avec les études d'Édouard Pommier.

l'art²¹⁹, mais l'usage cultuel situe le mouvement général de l'incorporation. Le corps du Christ est au centre du message religieux par sa corporalité. Dieu s'est inscrit dans l'histoire en prenant une forme humaine, de l'incarnation à la Résurrection c'est bien du corps qu'il s'agit. L'incorporation du corps du Christ est un acte et un corps sacrés. L'incorporation du corps du Christ est un acte de foi qui amène à manger un corps symbolique. Revenons au corps dans l'histoire de l'art de Winckelmann qui est le corps sculpté. La définition de la sculpture est le lieu de la beauté du corps qui est le lieu d'une véritable dévotion de l'historien. Cette dévotion contribue à élever le corps à une haute dignité, celle d'en faire le sujet de l'histoire et l'essence de l'art. Le corps comme incorporation de l'art grec est un corps qui se révèle à partir de la métaphysique du Beau mais aussi du réel de la chair. C'est un corps qui est incorporé²²⁰. L'expérience esthétique de Winckelmann et les notions qui en découlent le rattachent à une tradition mystique pour laquelle la dévotion constitue le fondement de la vie spirituelle : échange, incorporation comme axe de l'histoire de l'art et espérance de sauvegarde mais aussi garantie de beauté²²¹. Les corps qui se dégagent de l'esthétique de Winckelmann forment un étrange effet de minéralisation. Il est juste de rappeler qu'il a fallu à l'homme trouver des raisons d'espérer un revirement de l'histoire qui signifierait la fin de la décadence morale dans les arts de son époque. L'incorporation du corps grec a emprunté plusieurs voies dans l'histoire. Mais l'image du corps de chair souffrante du *Laocoon* s'est imposée, celle d'un corps meurtri auquel on s'identifiait duquel on participait par l'expérience esthétique²²². On peut souligner combien dans les œuvres sculptées de l'époque apparaît cette préoccupation²²³. La chair vit, juvénile fraîche et tentante, mais elle se flétrit et souffre. Sculpter la chair c'est la sculpter dans tous ces états, comme Chardin l'a peinte. Il existe donc bien une beauté de la souffrance et comme celle des jeunes éphèbes, elle fait

²¹⁹ L'histoire de la représentation du corps dans l'univers religieux reste un chantier ouvert. À l'exception de Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997. Jean-Claude Schmitt a récemment publié des articles novateurs dans *Le Corps, les Rites, les Rêves, le Temps*. Essai d'anthropologie médiévale, Paris, Gallimard, 2001.

²²⁰ Nous nous référons au message biblique : « Pain qui renverse et sauve les corps », cf. Marie-Dominique Gasnier, « Trouver un corps. Éléments pour une pensée chrétienne du corps », in Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune, *Le Corps*, Paris, Vrin, 1992, pp. 71-90.

²²¹ Nous soulignons : il est juste de faire le rapprochement avec l'affirmation de l'eucharistie pendant la messe « ceci est mon corps » avec l'hostie et la présence réelle du corps du Christ. Cf. Jacques Gélis, « Le corps, l'Église et le sacré », in *Histoire du corps, op. cit.*, pp. 17-40.

²²² On est proche d'une incorporation au Christ telle que vécue aux XV^e et XVI^e siècles. Cf. Père Jean Vincent Bainvel.

²²³ Aline Magnien, « De la beauté des vieillards et du corps glorieux du Christ », in *De la Nature et l'Antique, la chair et le contour, op. cit.*, pp. 354-363.

l'objet d'une indéniable recherche dans les arts. La représentation du corps est au paroxysme de l'amour, de l'érotisme et de la douleur.

Deux notions esthétiques servent de support théorique à l'hypothèse de l'incorporation de l'art grec, la grâce et le sublime. Winckelmann s'inscrit dans leur tradition artistique, mais il apporte des modifications décisives. La notion de grâce, et celle du sublime participent toutes deux au dogme luthérien et à un approfondissement dévotionnel. Winckelmann célèbre une esthétique de la grâce chez l'*Apollon*, « la grâce fut recherchée dans le vêtement autant que dans les gestes et les actions²²³ », et celle du sublime chez *Laocoon*. Deux statues qui en viennent à incarner le corps de l'art absolu depuis longtemps désincarné. L'incorporation de ce rêve d'art ne pouvait que passer par les chefs-d'œuvre du passé, autrement dit par des œuvres qui transcendent des catégories absolues et qui les situent hors du temps. Si on met cette idée en parallèle avec la religion, la contemplation esthétique en vient à remplacer la pratique religieuse. En exaltant la participation à la grâce et à la douleur des deux dieux grecs, l'historien incite à l'élévation vers la beauté. La voie est tracée par l'ouverture à la contemplation et s'imprime dans l'esthétique par un sentiment intime d'une grande intensité à l'image d'un mysticisme allemand.

Car c'est à propos de la chair, que l'histoire de Winckelmann se relit à travers le prisme du corps. Un corps magnifié issu de la rencontre de l'idéal de la grâce et de la chair, corps souffrant, celui du *Laocoon* qui rappelle le sacrifice pour l'élévation vers le sublime, corps en miettes, celui des fragments du *Torse* dont la présence obsédante forme la matière de l'histoire, et cela, en dépit de l'évacuation du corps charnel par les théories du Beau idéal. Entre les figures du corps marmoréen et idéal, le corps désirable revient constamment, il s'insinue et se montre au cœur du discours historique de Winckelmann. Le corps, son incorporation seraient le lieu et l'enjeu d'une mutation esthétique. Un balancement traverse le discours historique sur le corps et les images qu'il suscite à partir de la chair. Le mouvement est double, et situe la grâce et le sublime dans l'anoblissement du corps et une mésestime²²⁴. La notion de grâce et celle du sublime participent toutes deux à un approfondissement dévotionnel qui transparaît souvent chez Winckelmann. La voie est

²²³ Winckelmann, *ibidem*, p. 332.

²²⁴ L'approche négative du corps est héritée de St-Augustin et fut développée par certains courants mystiques. On peut relire le livre X des *Confessions* de St-Augustin. Id., *Confessions*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 331-403.

tracée par l'ouverture à la contemplation qui invite le spectateur à pénétrer plus avant dans l'expérience esthétique liée à celle de la douleur symbolique associée à une élévation de l'âme. La question est posée autour de l'incorporation transposée dans le processus historique.

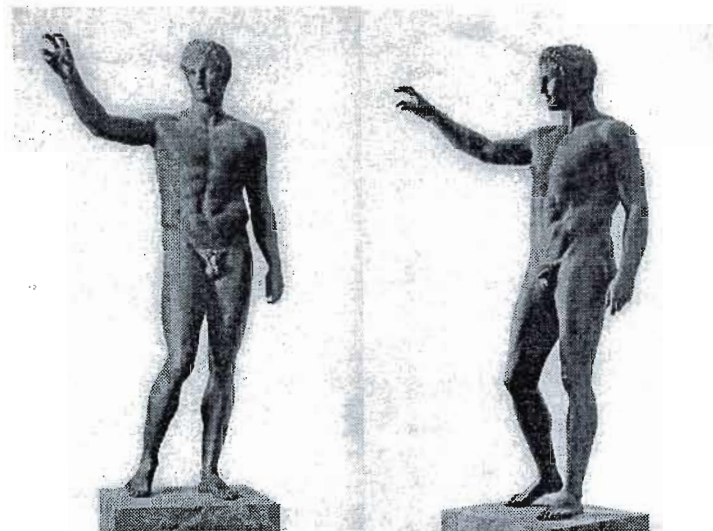


Fig. 39. *Apollon*, marbre, Athènes, musée d'archéologie nationale.

2.3.1.1. LA NOTION DE GRÂCE : UN PRÉTEXTE ESTHÉTIQUE POUR UNE FICTION AMOUREUSE

L'*Apollon* du Belvédère, c'est l'icône de la beauté suprême. La pièce maîtresse pour un idéal pur, celui d'une beauté corporelle « [...] de Praxitèle à Lysippe et à Apelle, l'art acquit plus de grâce et de séduction, et ce style devrait être appelé le beau style²²⁵. » L'*Apollon* c'est la porte de la grâce, célébrée par Winckelmann et ses successeurs dans le prolongement des corps raphaéliques. La notion de la grâce²²⁶ manifeste la confiance humaniste dans l'harmonie des formes, mais aussi pour les romantiques allemands, la grâce est le lieu où l'âme et le corps apparaissent à l'unisson. Winckelmann associe la grandeur d'âme, la pureté et la bonté dans la représentation de la beauté sublime. Une beauté qui procède de l'osmose entre la bonté morale et la grâce sensible²²⁷. Mais la grâce

²²⁵ Winckelmann, *ibidem*, p. 333.

²²⁶ Nous pouvons signaler un article que Winckelmann publia en 1759 sur la grâce. Id., *Von der gratien in den Werken der Kunst*, 1759. La bibliographie de Winckelmann est pauvre au sujet de la grâce. Voir Franz Pomezny, *Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des XVIII Jahrhundert*, Hambourg et Leipzig, 1900, pp. 57-66. Hermann J. Weber, « Grazie bei Winckelmann », in *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, IX, 1907, pp. 141-153. Se référer aux références soulignées par Édouard Pommier « De la grâce dans les œuvres d'art », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, *ibidem*.

²²⁷ Sur la notion de la grâce et de l'âme, Winckelmann sera suivi par F. W. J. Schelling qui reprend les exemples de la tragédie grecque avec les figures de *Niobé* et *Laocoon*. Id., [1978 (1807)], « Discours des arts

chez Winckelmann n'est pas incorporelle, sa matière est le corps sculpté, la preuve visible d'un envahissement extatique. La notion de grâce a deux origines, deux natures différentes qui se déploient dans une double direction. L'une semblable à Vénus, est formée par l'harmonie, constante et immuable, la seconde est plus soumise à la matière et au temps²²⁹. Winckelmann incorpore ce qui constituait des prescriptions techniques reliées à la représentation de la grâce en un véritable potentiel subversif aussi bien qu'expressif du corps humain, c'est l'art qui philosophait avec les passions²³⁰. Le sexuel est traditionnellement « une source [...] opportune de métaphores pour les moments les plus intimes et les plus intenses de la vie spirituelle²³¹. » Ici encore l'*Apollon* montre aussi bien les tensions et les contradictions potentielles à cet emploi métaphorique de l'expression corporelle.

La peinture a toujours été d'emblée plus spirituelle que la sculpture, essentiellement par l'expression de ses moyens incorporels, la lumière et la couleur. Dans la sculpture, la forme devient concrète, elle exploite l'idée d'un corps qui exprime les mouvements de l'âme, une notion qui s'accorde à l'exaltation d'une grâce morale, mais aussi une corporéité qui en termes philosophiques marque le point ultime de l'information ou l'infini est dans le fini. L'art du sculpteur consiste à « exprimer corporellement le spirituel²³². » Cet équilibre est atteint par le corps et la corporéité de l'*Apollon* investis d'une portée mystique par l'historien. Limite visible et physique d'un sujet spirituel, le corps devient le support d'expressions extrêmement diverses et parfois même apparemment contradictoires. Pour Winckelmann et dans la ligne de la pensée luthérienne, la grâce reflète la spiritualité insufflée à la matière et verra dans la sculpture l'art qui peut représenter les dieux. Idéalité et réalité se rejoignent parfaitement. La grâce de l'âme sanctifie et transforme la douleur, la mort même en beauté extatique de l'art²³³. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le corps hellénique de Winckelmann, au sommet de sa beauté,

plastiques » *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet, Paris, Klincksieck, pp. 157-189. Le mouvement romantique va se servir de ces notions pour associer l'art au religieux.

²²⁹ Winckelmann, *ibidem*, p. 353.

²³⁰ Winckelmann, *ibidem*, p. 355.

²³¹ Henri Zerner, « L'estampe érotique au temps de Titien », in Tiziano e Venezia, p. 90, cité par Daniel Arasse, « La chair, la grâce, le sublime », in *Histoire du corps*, *op. cit.*, p. 452.

²³² F. W. J. Schelling, « Discours des arts plastiques », in *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet, Paris, Klincksieck, p. 178.

²³³ F. W. J. Schelling, « Discours des arts plastiques » *op. cit.*, pp. 175-176.

telle une « une essence suave qui n'est ni sensible, ni spirituelle, mais insaisissable, se répand sur la figure, épousant tous les contours²³⁴. »

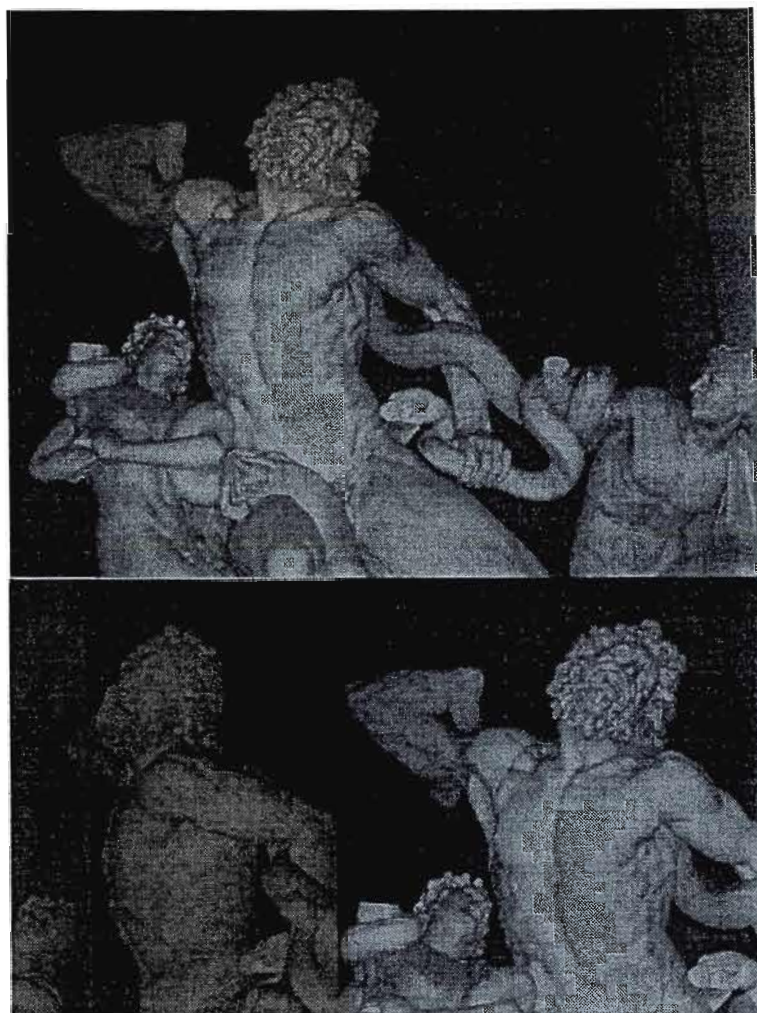


Fig. 40. *Laocöon* (détail), musée du Vatican, Rome.

2.3.1.2. LA NOTION DE SUBLIME : L'IMAGE DU CRI ET DE L'EXTASE

C'est l'apparition du corps sublime qui va annoncer une crise décisive du classicisme. Les tensions et les contradictions du dispositif académique de la représentation du corps humain sont illustrées par les considérations de Winckelmann sur le cri du *Laocöon*. Dans le cadre de cette mutation esthétique, le thème de la souffrance conduit à la notion du sublime chez Winckelmann. Un sublime qui procède de la contemplation de la souffrance extrême. D'un point de vue esthétique cette beauté souffrante annonce ce que les

²³⁴ *Ibidem*.

romantiques firent de la beauté. Rien ne le montre mieux sans doute que le corps du *Laocoon* qui symbolise la douleur et demeure l'indice phénoménal de la souffrance. L'art classique tend à effacer les stigmates de la souffrance et renonce ainsi à l'érotisme ambigu que n'a pas manqué de suggérer Winckelmann dans son exploitation esthétique du corps mourant du *Laocoon*. Le corps classique par sa matérialité est transfiguré et renvoie à l'avilissement du corps, ce corps où *Laocoon* n'est que corps, presque cadavre et reste beau et sublime dans la mort. En montrant d'abord comment le retour d'une forme antique vient recouvrir une tradition plus récente et s'y substituer, elle confirme à quel point une histoire des formes est simplificatrice et illusoire. Dans son exploitation culturelle, ce thème a donné lieu à une dévotion importante en Allemagne, voire à un véritable culte esthétique²³⁵. Le corps du *Laocoon* identifié par sa mort à la souffrance humaine devient dans le culte esthétique, corps phénoménal, présence d'une absence qui se refuse à quitter l'histoire et qui y creuse sans cesse sa place. Ce corps antique devient un corps social qui trouve un écho dans l'attrait morbide de la mort et participe de l'édifice culturel. L'image d'un corps agressé, torturé mais dont l'âme résiste, de cette attitude de martyr émerge le motif esthétique proprement allemand du sublime²³⁶. Le motif a contribué à une exploration mystique du corps souffrant avec une certaine complaisance dans l'esthétique préromantique.

Du point de vue historique, la représentation du sublime est un enjeu important dans l'art néoclassique. Le thème du sublime est à comprendre dans l'illustration qu'en donne Winckelmann avec le *Laocoon*, à savoir la grandeur de l'âme qui s'exprime à travers la douleur du corps²³⁷. Une angoisse et une douleur indescriptibles qui insensibilisent quand « la rigidité même ramène le calme et cette haute indifférence qui est la plus compatible avec la beauté et qui n'altère point les traits de la figure et de la composition. » Ce sont les

²³⁵ Ce culte est l'objet du chapitre suivant : « Un motif : *Laocoon*. Un dialogue entre Winckelmann Goethe et Lessing. » Cf. F. W. J. Schelling, « Philosophie de l'art » § 23 : « Dieu est la cause immédiate de tout art. »

²³⁶ Un concept qui subit une transformation des classiques français aux romantiques allemands en passant par Kant qui dans sa troisième avait déjà assimilé le sublime anglais (*delight*) de Burke. Une notion que Kant évoque dans les *Observations sur le beau et le sublime*.

²³⁷ Nous citons les propos de Winckelmann en rappel : « La douleur, dit-il dans sa description magnifique de cette œuvre, la douleur qui se découvre dans tous les muscles et tendons du corps et que l'on presque ressentir dans le seul abdomen tordu de douleur, sans considérer le visage ni les autres parties, cette douleur ne s'exprime pourtant sans aucune rage sur le visage ni dans toute l'attitude. Il ne pousse pas le cri effroyable que Virgile prête à *Laocoon* ; sa bouche ouverte ne laisse échapper qu'un soupir d'angoisse et d'oppression. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont dosées en quelque sorte, et également réparties sur toute la construction de la figure. *Laocoon* souffre, mais il souffre comme le Philoctète de Sophocle : sa douleur nous touche au fond de l'âme, mais nous aimerions pouvoir supporter la douleur comme ce grand homme. » Cf. Winckelmann tome VII cité par Schelling *Textes esthétiques*, Paris, 1978, p. 109.

mots de Schelling pour parler de la noblesse de l'âme qui s'inscrit dans l'empreinte du sublime pour la nature du *Laocoon*²³⁸. Du point de vue philosophique, le sublime va devenir l'arme des romantiques, le pathétique contre l'idée du Beau. On va cesser d'attendre du chef-d'œuvre qu'il incarne une idée objective. On passe du culte de l'idée esthétique au culte de l'œuvre conçue comme chef-d'œuvre absolu.

Mais le lieu de l'incorporation du corps se définit par ce moment qui juxtapose la souffrance et l'extase. Ce corps supplicié et fascinant restera l'objet d'un amour ténébreux de la part de l'historien. Le sublime c'est la figure du *Laocoon*, mais aussi celle du martyr²³⁹. C'est bien avec le sublime que surgit la perversion du désir esthétique mélange de fascination et de répulsion, mais aussi c'est toute l'idée d'une pâmoison idéale, celle d'une mort grecque concluant un marché avec la destinée, le pathétique de la souffrance du Christ n'étant encore pas là. Comment plier, effacer la massivité des chairs, le poids de la mort à tout l'espace métaphorique de l'idéal de beauté au sublime ? Il a fallu sans doute que *Laocoon* meure pour être assimilé au geste et à l'héroïsme des grands hommes vertueux néoclassiques qui se caractérisent par l'émotion paternelle et la vertu patriotique²⁴⁰. Pas de cri, pas de convulsion, rien que l'immuable approche de la mort. À peine un muscle contracté qui fait ici le seul mouvement lourd, faisant du serpent l'élément qui martyrise la chair et l'agent probable de la mort. Goethe témoigna de l'intensité de la douleur reliée à la pénétration du venin qui inonda le torse. Les poses torturées d'un corps humilié révèlent un goût prononcé pour le morbide accentué par les souffrances cachées (*geheime Leiden*). Ces souffrances que l'on nomme moins et qui sont tout aussi importantes sont les souffrances psychologiques. Elles vont devenir l'objet de l'esthétique qui va contribuer à accentuer la dimension doloriste propre à la dévotion au corps.

²³⁸ Schelling cite Winckelmann pour parler de l'idée élevée au-dessus de la nature. Les Anciens nommaient *parenthyse* le contraire de ce style paisible et grandiose, c'est-à-dire ce qui produit un style vulgaire qui se contente de positions et d'actions inhabituelles, de feu audacieux, de contrastes violents, abrupts et criards. C'est en vue de créer un tel chaos dans la représentation qu'ont été inventées la plupart des règles artistiques des théoriciens modernes sur la composition et sur ce qu'ils appellent le contraste. F. W. J. Schelling, *Textes esthétiques*, Paris, 1978, p. 110.

²³⁹ Cf. Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1977.

²⁴⁰ Nous avons souligné dans le cadre de la réception française, l'image héroïque qui s'est mise en place à partir du motif de la mort.



Fig. 41. Michel-Ange, *Esclave rebelle*, profil gauche, marbre, Paris, Musée du Louvre.

Michel-Ange, *Esclave mourant*, face, marbre, Paris, Musée du Louvre.

Fig. 42 Michel-Ange, *La Pietà de Palestrina* (détail), Florence, Galerie de l'Académie.

Deux axes apparaissent insérés au cœur de la tradition allemande. Le premier, celui qui fait du sublime une réflexion qui se prolonge sur le Beau idéal, dont le pathétique, l'excès et le chaos vont être ramenés à cette « calme grandeur » qui constitue la valeur définitionnelle du sublime selon Winckelmann²⁴¹. De cette vocation théologique, celle où l'art dans sa représentation de la douleur donne accès au sublime et à la vérité, on peut parler d'un modèle qui permet de penser une exploration mystique du corps vers l'âme. Mais le spectacle morbide apporte un enseignement, un *criterium*, ce modèle issu d'une étrangeté du côtoiement de la vie et de la mort dans la convulsion des chairs juxtapose plusieurs savoirs. À la vocation théologique des considérations éthiques reliées au sublime, se juxtapose un phénomène aux accents extatiques devant la confrontation avec la mort.

Le sublime est un excès mis au cœur de la notion de beauté, il incarne de façon propre les visées spirituelles créées par Winckelmann. Mis au service d'une éthique, *Laocoon* est à envisager par une esthétique feutrée qui propose une sublimation érotique. Tout semble opposer la notion esthétique du sublime et la violence reliée au cri, mais le fait que le corps soit torturé le rend encore plus érotique²⁴². En effet, quoi de commun entre le

²⁴¹ Il ne s'agit pas ici de revenir sur la définition du sublime dans l'esthétique de Winckelmann, mais sur ses inspirations diverses et contradictoires.

²⁴² Comme l'a montré Freud, la pulsion scopique (*Schautrieb*) se fonde sur une activité qui est comparable au sadisme. Cf. S. Freud, « Pulsions et destin des pulsions » (1915), in *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J. - B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1997, pp. 25-30. Dès la Renaissance, les représentations de St-Sébastien vont être dominées par le thème de l'homosexualité, même si ce thème ne se réfère pas à la légende du Saint.

courage moral, une purification de l'âme au sens platonicien du terme et la violence physique qui réside dans l'extase ? Si on se réfère à une étymologie latine, ces deux termes ont pourtant une racine commune, *vis* qui désigne la force²⁴³. La virilité et la vertu sont les critères moraux à l'origine de la définition du sublime. La fermeté de l'âme du *Laocoon* se mesure à la vigueur des muscles. Il ne fait aucun doute que le sublime chez Winckelmann rencontre des enjeux moraux d'ordre classique qui s'apparentent étroitement au désir philosophique de l'Être. Il s'agit de trouver une vérité d'expression qui s'est perdue dans les nuées mièvres roses et bleues du peintre Boucher. Ces enjeux sont puisés dans la vertu des héros dont la vie et la bravoure sont mises au service du peuple et à la disposition d'une cause élevée²⁴⁴. Mais la définition du sublime jette également un voile pudique sur un glissement entre la puissance spirituelle, sa force psychologique et la puissance sexuelle. Winckelmann en parlant du sublime du *Laocoon* a voulu spiritualiser la force vitale. Car il s'agit bien chez Winckelmann de mettre en place une nouvelle conception du corps en rupture avec celle qui faisait de l'œuvre de chair un devoir social. Il met en avant un courant du paganisme grec qui voyait dans le désir sexuel une pulsion nécessaire à l'accomplissement du destin. Chez Homère, un même mot désigne la force vitale (*bia*) et l'agression sexuelle. Zeus descend chez les mortels, déguisé en taureau blanc pour séduire et enlever la jeune Europe²⁴⁵. Le sublime devient ainsi une sublimation d'un désir, l'exaltation d'une vertu héroïque dans le prolongement de l'ascétisme stoïcien²⁴⁶.

L'absence de personnage féminin permet également d'interpréter l'histoire dans une perspective strictement masculine et ainsi de la concevoir comme une scène homo-érotique. Ainsi St-Sébastien devint le symbole de l'homo-érotisme. Cf. Fr. Le Targat, *Saint-Sébastien dans l'histoire de l'art depuis le XV^e siècle*, Paris, J. Damase, 1977.

²⁴³ Le terme *vis* sert à nommer l'homme, *vir*, force personnifiée qui dégage une *virtus*, c'est-à-dire une vaillance au combat.

²⁴⁴ Comme l'a écrit Hegel dans son *Cours d'esthétique* dans les années 1830 : « Les héros sont des individus qui, à partir de l'autonomie de leur caractère et de leur arbitraire, prennent sur eux et mènent à bien la totalité d'une action, et chez lesquels le fait d'accomplir ce qui est légitime et éthique apparaît donc comme l'affaire de leurs convictions individuelles. » Le philosophe allemand reprend ici la notion d'*exemplum virtutis*. Hegel, *Cours d'esthétique*, op. cit., p. 248. Cf. pour un renouveau de la peinture d'histoire au XVIII^e siècle, Dominique Planchon de Font-Réaulx, « La tendresse des larmes et la vertu des héros : essai sur la figure du héros dans la peinture d'histoire européenne à la fin du XVIII^e siècle », in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, (actes de colloque des 14, 15 et 16 mai 2002), Paris, 2003, pp. 156-165.

²⁴⁵ Par opposition au christianisme qui a voulu spiritualiser cette force vitale, faisant de la semence de l'Esprit, le sperme de Dieu comme disaient crûment les Pères grecs. Se montrer vertueux, c'est alors sublimer son désir pour en faire une énergie virtuelle, non un plaisir consommé. Cf. Odon Vallet, *Le Honteux et le sacré. Grammaire de l'érotisme divin*, Paris, Albin Michel, p. 82.

²⁴⁶ Les femmes ne comptent guère parmi ses critères moraux. L'univers féminin serait celui de la mollesse des chairs, de la faiblesse des sens et de la paresse du corps. Le monde viril est la référence d'une humanité qui elle-même tire son nom de l'homme. Cf. Odon Vallet, *Le Honteux et le sacré. Grammaire de l'érotisme divin*, Paris, Albin Michel, pp. 79-80.

2.3.2 UNE RHÉTORIQUE DU CORPS QUI S'INSCRIT DANS UNE MUTATION ESTHÉTIQUE

C'est le corps qui donne un nouveau mouvement à la notion d'esthétique. Pour ce faire, il faut comprendre le corps dans un mouvement d'aller et retour où sont pris les arguments d'une rhétorique classique relatifs à son idéalité mais aussi dans sa physiologie qui se défait en de nombreuses variantes conceptuelles. Mais c'est évidemment avec Winckelmann que l'usage du corps se montre, se généralise dans le discours esthétique et s'incorpore. Le corps grec est une réalité divine corporellement présente dans l'esthétique de l'historien qui vit de manière permanente une double relation avec lui. Par la beauté, il assimile l'héritage du corps antique posé comme une réalité historique et culturelle. À la matière sculpturale, il faut un contenu qui convienne, à savoir un corps empreint de gravité, où les formes solennelles existent telles des substances insensibles à la durée, un fait tout à fait constant et universel. Le corps sculpté est sévère, il suppose de la profondeur. La difficulté dans le cas de Winckelmann viendrait seulement de ce qu'il semble avoir projeté par son désir la notion du corps sur des souffrances qui se situent dans une sphère spirituelle. Le corps idéal est l'illusion évidente dans laquelle on peut trouver une confirmation dont l'idéal mystique se réalise à travers les souffrances du corps.

Ce corps n'est pas nécessairement un corps historique iconographique et classique, mais c'est un corps physique dont les composantes physiologiques constituent une rhétorique de façon paradoxale, dialectique et pétrie d'imaginaire homoérotique. Le corps est envisagé à la fois dans le mouvement d'une anatomie mais aussi au seuil d'une intériorité, une culture de l'esprit, un monde dont il faut déceler les détails. La possibilité d'attraction du corps dès qu'il est traité dans ce double mouvement, à la fois grave, austère, simple, dénudé, dès qu'il est morcelé et dénué de son idéalité, prend sa juste mesure esthétique. Faut-il alors s'étonner que la statuaire soit à la base d'une définition essentielle des composantes d'une mutation esthétique ? L'art a toujours entretenu un rapport constant et privilégié avec le corps, aussi le corps reste l'espace qui a évolué dans un rapport plus ou moins souterrain avec le sensible²⁴⁷.

²⁴⁷ Cf. J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 9 : « Le terme d'image renvoie souvent spontanément à l'objectivation de quelques contenus sensibles sur un support matériel (portrait, dessin, photographie) ; mais toute image artificiellement produite ou reproduite suppose la préexistence mentale de sa représentation. Et il n'y a pas d'image pour un sujet que pour autant

Avec Winckelmann, la réflexion sur le corps n'est plus perçue comme une rhétorique exclusivement centrée sur l'idéal qui aspire à l'intemporel. Le corps est inscrit dans une appropriation qui ouvre sur une analyse en un jeu de miroirs. Dans le jeu du miroir qu'est toute appropriation, on a un glissement qui opère d'une contemplation voluptueuse vers une contemplation de la mort. Winckelmann contemple, quand bien même il ne se laisse pas directement conduire par les mystères d'Éleusis devant le saisissement de la mort. Du point de vue pulsionnel, il y a des remarques écrites en marge de Freud, imprégnées par la *Todessehnsucht*, ce tourment mélange de névrose et de mélancolie qui pourrait se définir comme une pulsion de mort à l'œuvre. La connaissance vécue de soi qui nous ouvre à nous-même est appréhension de la mort. L'appropriation du corps des Grecs en ce sens, loin d'offrir exclusivement la présence à soi-même, ouvre au contraire au vertige de la dépossession. La frontalité mise en place avec l'appropriation de ce qui est mort, ce n'est plus se voir, mais voir l'Autre. On trouve pareil face à face dans *Les Bacchantes* dans le vers d'Euripide où il cherche à en savoir davantage sur l'initiation dionysiaque, l'étranger répond à Penthée « *orôn orônta*, » « je l'ai vu me voir²⁴⁷. » Le moi devient le corps de l'Autre qui se dérobe à soi.

En marge de l'incorporation et de sa compréhension philosophique, la nudité masculine nous permettra de bien poser le problème quant aux significations et aux motivations érotiques d'un désir de beauté des corps. Si le *Banquet* de Platon est l'une des réponses les plus importantes vers la contemplation des beaux corps, on trouve Winckelmann en empruntant un chemin néoplatonicien, qui le parcourt sous forme d'une incorporation esthétique des corps. Mais avec le regain des valeurs classiques, le corps n'est pas mis à nu, Winckelmann redécouvre une nudité du corps qui reste assujettie aux lois d'ensemble de la Renaissance. Ce corps est la nudité, une invention indissociable des connaissances issues de la Grèce antique. C'est avec la conscience de la nudité que renaît une figure du corps proportionné à la Renaissance, le nu académique dont l'effet de démonstration repose sur la théorie de la proportion et de la symétrie, ainsi que le canon de Polyclète. À la Renaissance, le corps masculin ou féminin incarne la parfaite entente entre le

qu'il l'ait formé à partir de perceptions. Le nombre et la variété des images vont donc dépendre du corps propre, de ses médiateurs sensoriels (les cinq sens) et moteurs (gestes, voix), qui participent à la formation des représentations sensibles et concrètes.

²⁴⁷ Cité par Françoise Frontisi-Ducroux, « La mort en face », in *ibidem*, p. 204.

macrocosme et le microcosme, il reste une figure géométrique et s'institue comme principe de compréhension de toute création. Mais déjà au XV^e siècle, on accorde plus d'importance à la dimension cachée, et on est apte à en explorer les mystères en-deçà des enjeux strictement académiques. C'est Léonard de Vinci qui commence à explorer le corps sous de nouveaux angles, et inclut de nouveaux registres corporels dans la représentation comme ceux de la douleur et de l'horreur²⁴⁹. Dans son approche du corps, Winckelmann cherche aussi au-delà de la peau et des questions de goût esthétiques. Il ne s'agit pas, comme Léonard d'en découvrir les forces souterraines, ni de s'enfermer dans une démarche théologique, le corps reste un critère de mesure même s'il recèle une transcendance chez Winckelmann et un appel au désir. Mais de ce fait, Winckelmann inaugure ce qui fut en germe à la Renaissance en ce qui concerne la représentation du corps sculpté, il s'agit de la présence du corps nu. Cette synthèse artistique du nu se fonde d'un point de vue général sur ce que la Renaissance a mis en place à partir d'une synthèse trouvée entre les motifs formels et les thèmes traités²⁵⁰. La nudité y conquiert une place surprenante mettant en avant la représentation de la chair qui envahit à la fois les scènes issues de l'Antiquité, mais aussi les scènes religieuses.

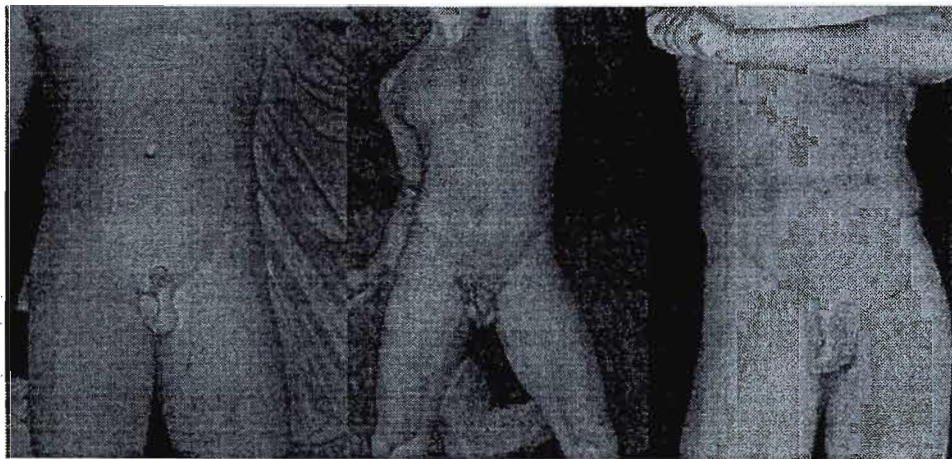


Fig. 43. Photo d'*Apollon*, (détail), L'éphèbe du marathon, (détail),
Réplique antique de l'Apoxyomène de lysippe, (détail), musée du Vatican, Rome.

²⁴⁹ Sur cette pensée propre à Léonard de Vinci, on peut voir les remarques de Daniel Arasse in *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997.

²⁵⁰ Erwin Panofsky parle de « synthèse retrouvée » qui multiplie les conditions de représentation du nu (avec les dieux, déesses, nymphes et satyres). Id., « L'évolution d'un schème structural. L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles », in *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels*, 1955, Paris, Gallimard, 1969, p. 86. Voir aussi Robert Klein, « Le système des proportions », in Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, [1504], Genève, Droz, 1969, pp. 75-91, mais aussi on peut se référer à *L'Iconologie* de Cesare Ripa qui avait déjà mis ce point en avant.

2.3.2.1 UNE NUDITÉ MASCULINE FACE AU NU ACADÉMIQUE

Le nu a toujours été la condition essentielle de la sculpture, il est sa définition et son essence. La sculpture académique est l'art du nu. Une définition qui a servi à la fois à marquer la différence entre les arts, mais aussi à expliquer la mort de la sculpture au XX^e siècle souligne Jacqueline Lichtenstein²⁵¹. Ainsi défaire le lien entre la sculpture et l'expression d'un nu idéal serait rejoindre les termes de Nietzsche selon qui, l'homme civilisé est trop civilisé, trop raffiné, trop malade pour pouvoir aimer le nu, non pas la nudité mais le nu, c'est à dire la représentation d'un corps idéal aux proportions parfaites et aux muscles bien dessinés. Ce qui a permis de définir l'essence de la sculpture, par ses formes et par sa matière (l'universel et l'intemporel) permet également d'expliquer la cause de sa disparition dans sa conscience historique²⁵². La nudité, si tant qu'elle soit en jeu dans le cadre d'un renoncement à l'idéal, se révèle plutôt être la conscience anthropologique telle qu'elle s'exprime chez Winckelmann. Ce lien entre le corps humain nu et le fragment antique est au cœur du propos de l'historien, et crée une confusion par ailleurs entre corps sculpté et corps de chair qui se prolonge jusqu'à nos jours²⁵³. Le corps grec n'est plus un art d'imitation mais un art de ressemblance et d'identification.

On peut s'interroger sur la signification historique de la question du nu qui permet de dissocier dans la plastique du corps, la forme physique et la forme érotique. Le nu demeure surtout l'objet d'un amour passionné du corps, aussi reste-t-il attaché à la nécessité d'une rédemption. La nudité par contre est partout dans l'Antiquité. Winckelmann reprend l'idée dans ses *Gedanken* de cette nudité plus belle encore à cause du climat favorable, de la vie sportive que menait à l'aube de la civilisation une jeunesse mythique. On peut prendre appui sur l'étude de Kenneth Clark pour préciser la différence entre le nu (*nude*) et la nudité (*nakedness*) : « Le nu s'empare de l'objet le plus sensuel, celui qui nous concerne le plus directement, le corps humain et le place hors des atteintes

²⁵¹ Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle*, op. cit., pp. 164 à 168.

²⁵² Nous nous référons à la mort de l'art exprimée par Winckelmann qui identifie l'art en général à l'art grec, la sculpture à la statuaire grecque. Mais aussi on peut lire l'analyse qu'en a faite Jacqueline Lichtenstein dans le prolongement de Winckelmann, *ibidem*.

²⁵³ Nous pensons à l'œuvre du photographe new-yorkais Robert Mapplethorpe qui magnifiait sous son objectif statues antiques et corps masculins. Également à l'œuvre du photographe Joël Peter Witkin qui mêle les corps de chair et les œuvres antiques. Mais ces corps sont des corps souffrants.

du désir et du temps²⁵⁴. » Selon Clark, la nudité est sensuelle et sexuelle, des qualificatifs qui ne s'appliquent pas au nu. Il faut préciser que selon l'auteur c'est le nu féminin sur lequel s'est greffé l'idéal dans la tradition du nu. Le spectateur ne se trouve pas devant un nu, mais devant un genre artistique : « L'art européen au cours de son histoire s'est efforcé périodiquement de conférer au nu féminin une grâce à laquelle Vénus cesserait d'être vulgaire pour devenir céleste²⁵⁵. »

Par opposition à l'étude de Clark, les idées de Georges Didi-Huberman ne reconnaissent pas cette distanciation entre le nu et le spectateur²⁵⁶. Pour lui un corps de femme demeure essentiellement un objet de désir, même dans la forme de la représentation artistique. Nous dirions sensiblement la même chose du corps masculin chez Winckelmann. L'œuvre de Winckelmann avoue une attirance pour les beautés qui s'inscrivent dans le mouvement néoclassique à la fin du XVIII^e siècle. Son idéal androgyne était l'incorporation des jeunes formes du sexe féminin aux formes masculines d'un beau jeune homme qui peut tout aussi bien passer outre le caractère sexuel. Autrement dit, cela signifie que devant chaque nu, Winckelmann oublie le jugement, renonce à l'idéal pour le désir, il oublie le concept et garde le phénomène et la chair. Débarrassé de sa nudité idéale, et débarrassé de sa pudeur académique, l'*Apollon* apparaît nu dans l'éclat de sa beauté, ce n'est plus du marbre mais de la chair, et débarrasse du même coup l'historien de la culpabilité qui accompagne le désir. Ce miracle des dieux, Winckelmann le ressuscite à son tour par la puissance d'une description qui anime à la fois la statue et le corps, entraînés dans un mouvement vertigineux où la nature, l'art et le mythe se confondent. Winckelmann a renouvelé la transformation miraculeuse de la pierre en chair sous son regard ébloui²⁵⁷. Un désir qui passe et repasse par un merveilleux artifice rhétorique dont la finalité est de faire naître le désir et la jouissance reliés à l'expérience esthétique²⁵⁸.

²⁵⁴ Kenneth Clark, *Le nu*, op. cit., p. 117.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit. : Ainsi « [...] la Vénus de Botticelli ne serait qu'un nu céleste et clos. »

²⁵⁷ Nous soulignons : cette métamorphose n'est-elle pas celle de Cupidon, celui de tous les dieux qui sait l'art d'amollir un cœur de marbre, de transformer la pierre en chair ?

²⁵⁸ Il faut mentionner que Diderot n'était pas insensible à la sculpture, même s'il écrivit en 1763 : « Si j'ai été long sur les peintres, en revanche je serai court sur les sculpteurs », Diderot, *Salon de 1763, Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, tome XIII, p. 379. Pour citer ce qu'il décrit dans le *Salon de 1763*, à partir du groupe de Falconet représentant Pygmalion et Galatée : « Quelle mollesse de chair ! Non ce n'est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression [...] », in Diderot, *Salon de 1763*, op. cit., pp. 379-380.

On peut puiser dans l'Antiquité pour situer la représentation de la nudité, mais aussi pour mesurer l'héritage de cette nudité. La question du nu est contradictoire, elle embellit ou enlaidit, séduit ou rebute, elle se situe toujours aux limites du corps représentable. Le nu voile ou dévoile le corps. Nudité vient du latin *nudus* qui comporte un double sens physique et moral, d'absence de revêtement et de manque de ressources. L'équivalent grec de *nudus* est *gymnos* d'où viennent les termes français gymnase et gymnastique. La nudité chez les Grecs en particulier dans les gymnases (*gymnasion*) les différenciait des barbares habillés²⁵⁸. Ce lieu était à la fois une pratique pour le corps et pour l'esprit, mais aussi le lieu d'une toilette platonicienne qui dans sa définition la plus crue, condamne comme « laides » toutes les pratiques qui « visent à l'agréable comme souci du meilleur²⁵⁹. » Le corps paraît frappé d'emblée d'une indignité ontologique. Cette distinction entre les activités qui visent le bien de l'âme et celui du corps va se poursuivre autour de dogmes chrétiens. La nudité est le nœud de la cassure entre la civilisation de la Bible et la culture grecque. En effet pour le christianisme la nudité est le lieu du péché et de la honte²⁶⁰.

Cela implique deux expériences de l'amour et de désir du corps radicalement différentes. Depuis la Renaissance, le thème de la nudité du corps fait partie intégrante de l'histoire de l'art, mais il faut rappeler qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Pendant une grande partie de l'histoire de l'Occident, le corps humain fut soumis à un ensemble de contraintes interdisant, entre autres, qu'il soit jamais montré dévoilé. La nudité chez les Grecs fut donc une véritable innovation, mais aussi un moment très isolé dans la représentation humaine. La libération du corps de tout voile et de toute entrave à sa nudité prit place dès les temps cycladiques. Dans ce dévoilement de la nudité (peinte ou sculptée) les hommes sont traités à l'image des dieux dans la simplicité de leur beauté physique et naturelle. De Platon à Plotin, l'amour est tenu pour ce désir qui s'attache aux qualités dont un individu est l'éphémère et inconscient dépositaire. Cette égalité devant la vérité du dévoilement est celle qui permet à l'amant du *Banquet* de s'élever au-dessus du sensible et contribue à

²⁵⁸ Cette situation est l'inverse de celle de l'époque récente qui vit les colonisateurs européens s'offusquer de la nudité des « sauvages. »

²⁵⁹ Platon dans le *Gorgias* cité par Jacqueline Lichtenstein, *la couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, p. 47. Par ailleurs, l'Académie de Platon était installée dans trois gymnases où les jeunes gens s'exerçaient au sport tout en écoutant les philosophes.

²⁶⁰ Si on se réfère à la citation de la Bible : « Tous deux pouvaient se promener sans problème en tenue d'Adam et d'Ève : « Tous deux étaient nus, l'homme et sa femme sans se faire mutuellement honte », *Genèse* 2, 24.

amorcer cette démarche ascensionnelle initiatique. Il s'insère dans ce désir de l'homme d'abolir toute distance entre lui-même et Dieu. Cet amour s'inscrit dans les philosophies antiques du dévoilement. Il est essentiellement désincarnant, on ne ressent qu'exaltation, beauté, plénitude et harmonie. Il n'a rigoureusement rien à voir avec l'amour dont parle le christianisme qui lui est essentiellement tragique. Pour les Grecs chrétiens qui succéderont aux Grecs anciens, le corps humain est à nouveau frappé de suspicion et est réinterprété comme le tombeau de l'âme. Ce dernier point nous amène à situer le corps chez Winckelmann qui hérite de toute évidence de cette double tradition, celle d'un corps berceau du désir²⁶¹, mais aussi celle d'un corps pris comme tombeau de l'âme.

2.3.3 LE CORPS PARTIE PRENANTE DU DISCOURS ANTHROPOLOGIQUE AU XVIII^e SIÈCLE

Le corps appartient à la question identitaire, la tâche de l'historien est alors de retrouver sous les limons du passé la pureté de l'origine. Mais aussi il fonde le mouvement de l'appropriation qui lui assure une position déterminée au sein du symbolisme général de la culture de réception. Le corps n'est jamais une donnée indiscutable, mais l'effet d'une construction symbolique, sociale et culturelle. Cette représentation nomme les fonctions et le rôle que joue le corps dans le discours anthropologique. Le discours anthropologique appliqué au corps est un point, mais au XVIII^e siècle, le corps est aussi à l'origine de la naissance de l'anthropologie. Aussi envisager le corps comme un phénomène anthropologique, c'est revenir vers les sources de Winckelmann (Buffon, Montesquieu, Rousseau). Buffon reste la principale inspiration anthropologique pour la considération du corps chez Winckelmann. C'est l'anthropologie qui fabrique son objet, le corps²⁶². Le corps chez Winckelmann représente une mutation essentielle dans l'espace historique de la culture occidentale, et constitue une partie prenante du discours anthropologique. Le corps est nécessairement culturel, il rattache l'épaisseur d'une chair à une vision du monde à travers un système de valeurs. Cette représentation du corps et les savoirs qui

²⁶¹ Concernant les dieux de la Grèce : « J'aime le souvenir de ces époques nues – Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues ». Baudelaire, *ibidem*.

²⁶² Nous précisons que schématiquement selon la vision globale de la pensée évolutionniste du XIX^e siècle, les sociétés sont organisées selon un progrès linéaire qui est une progression classique qui va du sauvage au barbare puis au civilisé avec des complications plus ou moins variées. L'approche anthropologique décrit un théâtre de la mémoire qui organise les diversités et activités du monde. C'est seulement au XX^e siècle qu'une anthropologie relativiste fera son apparition. Les différences humaines étaient distribuées comme des cultures relatives. Les cultures distinctes peuvent avoir un statut temporel que l'on pourrait appeler un présent ethnographique pour reprendre l'expression de James Clifford.

l'atteignent sont tributaires d'une vision du monde. En cela le corps que Winckelmann s'approprie est une construction symbolique qui participe d'une anthropologie, il n'est pas simplement une réalité en soi, il est transformé en phénomène de culture.

Il faut parler des facteurs culturels dans les rapports avec la corporalité et la sexualité. La sexualité ayant longtemps été un sujet relevant surtout des sciences normatives et des moralistes²⁶³. L'existence corporelle avec toutes les nuances possibles entre le rejet et l'acceptation, entre la latitude d'en parler ou de la passer sous silence est déterminée culturellement. Les périodes précoces de l'histoire de la civilisation n'auraient pas témoigné d'autant de préjugés envers le corps, telle est par exemple l'opinion de Norbert Elias²⁶⁴. L'auteur pense découvrir ici une tendance historique : dans le passé on se serait montré beaucoup plus libre de préjugés concernant le corps qu'à des époques plus récentes. Des façons de se conduire qui à l'origine étaient courantes, ont provoqué plus tard des sentiments de honte. On est tenté de tracer dans cette ligne historique horizontale la pensée de Winckelmann. Le terme de civilisation peut nous sembler suspect. Il suggère une ligne ascendante qui admet implicitement une norme. En accompagnant la ligne de développement tracée par Norbert Elias, on peut s'arrêter au XVIII^e siècle avec les manuels de savoir-vivre qui tout en ignorant encore le malaise ressenti aujourd'hui lorsqu'on parle publiquement de certaines fonctions corporelles, laissent jouer une loi du silence. On peut se demander quelle est la raison de cette réserve sans cesse plus grande à l'endroit des fonctions naturelles, l'évolution des notions d'hygiène étant une explication insuffisante. La marche de la civilisation traduit une poussée des frontières de la vie privée et intime de la corporalité.

Il faut s'employer à distinguer ce dont on parle. Il y a l'historien anthropologue dans la définition de son objet, le corps. Il y a plusieurs principes essentiels de cette anthropologie winckelmannienne à retenir, tant au niveau de ses sources, mais aussi au niveau de sa définition de l'objet²⁶⁵. Une règle fondamentale du métier d'historien que pratique Winckelmann est la prise en compte de la réalité sociale ou culturelle du corps qui ne peut

²⁶³ Théodore Tarczylo, *Sexe et liberté au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Renaissance, 1983, p. 8.

²⁶⁴ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs. Über des Prozess der Zivilisation* [1969] traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

²⁶⁵ Nous précisons que l'histoire de l'anthropologie est jonchée d'une série d'oppositions dont celles par exemple des cultures qui ont une conscience de l'histoire et les autres qui ont celle du mythe. Si on part du principe suivant que toute culture est tout autant migration qu'enracinement, on déplace une dichotomie.

être analysé que dans le contexte très précis qui l'a produit ou fait exister. Sans traiter de front la nature de ces éléments, on peut en mesurer la richesse. L'analyse d'un système retenu par Winckelmann dans la définition de son objet. Ces catégories anthropologiques dans la définition du corps sont le climat, la géographie, mais également les principes d'hygiène. Mais aussi l'anthropologie de Winckelmann est intimement liée à l'écriture de l'histoire²⁶⁶, à la fois dans ses présupposés et dans sa démarche contribue à reconnaître la nature et la fonction idéologique d'une science générale de l'homme²⁶⁷.

Quand on pose la question de Winckelmann anthropologue, on trouve des éléments de réponses dans la description du corps, de certains éléments qui constituent sa formation et son appréhension. Le matériau historique que nous utilisons est hétérogène et nous ne cherchons pas à dissimuler que notre analyse se fonde parfois sur des documents sûrs et précis tantôt sur des données nécessairement incomplètes²⁶⁸. Pourtant cette hétérogénéité est plus apparente que réelle. En effet, les études d'Élisabeth Décultot nous renseignent parfaitement sur les sources et les lectures à la base de ce substrat qui inscrit le corps dans un discours anthropologique. Il en ressort un inventaire étonnant dont l'analyse met en place une sorte de mosaïque faite de compilation nourrie par une curiosité éclectique. L'historien s'est intéressé aux civilisations passées, aux mœurs, et aux religions. Winckelmann s'est employé à cumuler des descriptions retenues par le naturalisme de Buffon. Que ce soit la description des peuples étrangers, leurs spécificités physiques, mais aussi de la conformité des mœurs, plusieurs thèmes et leurs variantes mises en évidence par Décultot sont présents dans l'espace littéraire de l'œuvre. L'exploration de cette littérature ouvre sur une connaissance du corps qui a le souci d'élargir le champ de ses investigations, que ce soient celles issues des observations de naturalistes, ou celles d'amateurs éclairés. La minutie et la curiosité du naturaliste servent la science de l'homme et sont à la base des descriptions que Winckelmann fit des corps des statues grecques. Il y a une relation à établir entre ses lectures anthropologiques et la perméabilité aux idées philosophiques du siècle. Nourri des théoriciens français, l'idée d'un âge d'or corporel

²⁶⁶ Pour une étude sur la rencontre de l'anthropologie et de l'histoire, cf. Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, Maspero, 1971.

²⁶⁷ Dans le sens où il ordonne la diversité des races et des peuples, leur assigne un rang et un rôle dans la hiérarchie de l'histoire humaine. Cf. Michèle Duchet, *ibidem*, p. 479.

²⁶⁸ La discipline de l'histoire est avant tout une discipline de contexte. Cf. E. P. Thomson, « Anthropology and the discipline of historical context », in *Midland History*, tome I, 1972, pp. 41-55.

expliquerait la statuaire grecque chez Winckelmann. L'exemple de Rousseau²⁶⁹, et les idées de liberté et de moralité vont fonder les paradoxes du corps moral qui ne serait qu'un lent processus de perversion²⁷⁰. C'est au comte de Montesquieu que l'historien reprend sa théorie des climats expliquant ainsi la beauté des Grecs : « La beauté est proportionnée à la pureté et à la chaleur du climat²⁷¹. » Un seuil est visible dans les descriptions que Winckelmann fait des jeunes Grecs qu'il compare à des indigènes « à la souplesse des muscles, la légèreté de leur charpente²⁷² ». L'homme antique et l'homme du Nouveau Monde se rejoignent en ce qu'ils ont des contours « sans mollesse » que l'historien compare au corps de l'*Apollon* et de l'*Antinoüs*²⁷³.

Le corps winckelmannien est donc bien une partie prenante dans le débat politique des Lumières, lié au procès de la colonisation et à une idéologie de la civilisation. On reprend la « Deuxième section de l'essentiel dans l'art²⁷⁴. » dans laquelle Winckelmann définit la beauté idéale par ce qu'elle n'est pas : véritable déploiement anthropologique de description physique des autres peuples. Relisons quatre extraits significatifs pour comprendre l'importance du corps comme partie prenante du discours anthropologique :

« [...] l'idée du Beau chez les peuples éloignés, nécessairement différente de la nôtre puisque leur physionomie est différente. Car de même que de nombreux peuples compareront la peau de leurs beautés à de l'ébène (dont la couleur est plus brillante que celle d'autres bois et qu'une peau blanche), alors que nous la comparons à de l'ivoire, il est aussi possible, disent-ils, que chez ces mêmes peuples des comparaisons soient faites entre les formes du visage et les animaux, dont les mêmes parties nous paraîtront difformes et laides. J'avoue qu'on peut aussi trouver dans le physique de certains Européens des formes ressemblant à l'anatomie des animaux²⁷⁵. [...] »

²⁶⁹ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 2005.

²⁷⁰ Pour Claude Lévi-Strauss, Rousseau est sans conteste le père de l'ethnologie, le véritable fondateur des sciences de l'homme », *Le Courrier de l'Unesco*, mars, 1963. Selon Rousseau, l'histoire tout entière n'est qu'un lent procès de perversion, cité par Michèle Duchet, *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, op. cit., p. 357. « Ceux qui voudront traiter séparément la politique et la morale n'entendront jamais rien à aucun des deux » Id., *Émile*, livre IV, p. 524.

²⁷¹ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., chapitre V. Sur l'influence de Montesquieu, voir Élisabeth Décultot, *Johann- Joachim, Winckelmann*, op. cit., pp. 153-155, et p. 256 et suivantes.

²⁷² Winckelmann, *Gedanken*, op. cit., p. 19. Diderot n'écrit pas autre chose dans ses *Observations sur la sculpture*, (1763) in *ibidem*, « les beaux modèles sont rares partout, mais surtout parmi nous ». Diderot développe ces idées dans le portrait du sauvage qu'il fait dans l'*Essai sur la peinture*.

²⁷³ Le portrait que Ziméo fit de l'homme du nouveau monde s'inspire d'un modèle littéraire classique afin de s'élever contre les travers de la société : « il a vingt-deux ans, un « air de grandeur », ses yeux expriment « la bienveillance et la bonté. » *Trois contes philosophiques, Conte moral, Ziméo*, éd. de 1813, Paris, Duprat-Duverger, II, p. 83 cité dans Michèle Duchet, *ibidem*, p. 169.

²⁷⁴ Winckelmann, « Deuxième section de l'essentiel dans l'art », in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 238-278.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 242.

« Plus les yeux sont obliques, comme chez le chat, plus cette direction s'écarte de la configuration de base du visage qui est la croix²⁷⁷. [...] »

« Ces yeux de ce type, tels qu'on en trouve chez nous et, dit-on, chez les Chinois et les Japonais, comme on en voit sur quelques têtes égyptiennes de profil, ces yeux sont une déviation. Le nez écrasé des Kalmouks, des Chinois et d'autres peuples lointains est également une déviation²⁷⁸. »

« La bouche relevée et enflée que les nègres ont en commun avec les singes de leur pays est une excroissance superflue, une enflure causée par la chaleur de leur climat, de même que nos lèvres se mettent à gonfler du fait de la chaleur ou d'humeurs âcres et salées ou, chez certains de la colère²⁷⁹. »

Cette définition de la race comme catégorie anthropologique, Winckelmann l'a trouvée chez Buffon²⁸⁰. Nuancée, et ouverte, son anthropologie sert de fondement à une théorie esthétique d'une civilisation²⁸¹. En 1749, Buffon entreprend cette histoire naturelle, générale et particulière dans laquelle il pose les fondements d'une science de l'homme. En commençant par articuler un ordre qui n'a rien d'ingénu, Buffon tranche avec un des problèmes essentiels de l'anthropologie, celui qui concerne la place de l'homme dans l'échelle des êtres vivants. Le corps chez Winckelmann pourrait se comprendre à partir de cette articulation ethnographique qui définit la notion d'art dans l'histoire de l'art occidentale²⁸². Le discours ethnographique sur le corps serait à la base du classicisme allemand de Winckelmann. La ségrégation traditionnelle entre les disciplines de l'ethnologie et l'histoire de l'art, a eu tendance à occulter cette part de l'histoire de l'art.

Enfin pour compléter ces points où le corps rencontre le discours anthropologique, on peut s'arrêter à la volonté d'inventaire que l'on trouve chez Winckelmann qui est particulièrement frappante dans l'exploration des points de laideur. Cette énumération a valeur de connaissance immédiate, elle caractérise un état civilisationnel, elle sert de

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 243.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Alors que Buffon est très intéressé par la façon dont des groupes humains d'origines différentes ont acquis sous l'influence du climat, les caractères communs qui ont fait une seule et même race. C'est une définition de la race comme catégorie anthropologique et non comme produit d'une essence qui permet à Buffon de dire que des peuples placés dans les mêmes conditions de vie sont devenus des hommes de même espèce. Michèle Duchet, « L'anthropologie de Buffon », in *ibidem*, p. 295.

²⁸¹ Cf. Michèle Duchet, « L'anthropologie de Buffon », in *ibidem*. *Œuvres complètes* de Buffon, édit. Pourrat Frères, 1833-1834. Pour la première édition, voir *Bibliographie de Buffon*, par E. Genet-Varcin et J. Roger, PUF, 1954.

²⁸² Pour trouver une définition du champ d'études de l'anthropologie de l'art nous nous sentons proches de la pensée de Carlo Severi, « Un primitivisme sans emprunts, Boas, Newman et l'anthropologie de l'art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, 1989, pp. 55-60.

repère et d'indice. Si on se penche sur le corps comme incorporation de l'art chez Winckelmann, il se pourrait que les fondements de la beauté du corps soient tout entiers anthropologiques : la loi biologique s'imposerait à la représentation du corps plutôt que celle issue de la logique rationnelle. Le sentiment de la beauté ne serait que l'instinct qui autorise la reconduction de l'espèce. En cela on rejoint le propos de Nietzsche qui va assimiler implicitement la libido à la mesure du Beau. On connaît le corollaire de l'approche biologique de la beauté selon le philosophe pour qui le laid représente le dégénéré.

2.3.3.1 LE GOÛT DES ANOMALIES : L'EXPLORATION DES CONTREPOINTS DE LAIDEUR

On a vu que l'anatomie a préparé la dissolution du Beau idéal, et de sa conception normative. Cette conception ignore les imperfections. Mais rien ne montre mieux sans doute comment le goût des anomalies physiques qui se comprend ici comme la laideur unie à la beauté dans la matière de la sculpture a orienté une définition du corps classique. Lorsque la beauté est imitation de la nature elle ne fonctionne pas de la même manière dans la peinture ou dans la sculpture. Avec la sculpture, elle plonge dans la matière et dégringole les étapes de la question de l'idéal pour montrer une sorte de laideur²⁸³. On a souvent souligné la perfection du corps grec jugée absolue et créée à l'image du Beau, mais le savoir anthropologique de Winckelmann, tout en participant activement à la définition moderne du corps, déplace les définitions classiques. Il y a la physiognomonie au XVIII^e siècle qui ouvre sur le traité des passions de Le Brun²⁸⁴ qui propose une déconstruction de la beauté, mais aussi elle répertorie les anomalies qu'il a fallu

²⁸³ Nous soulignons : en peinture l'imitation plaît souvent, bien que l'original souligne Diderot soit quelconque, voire choquant. En statuaire et en sculpture, il en va autrement. L'imitation plaît rarement, à moins que l'objet original ne soit, à un degré plus élevé, grand, beau ou intéressant. La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause ; et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être.

²⁸⁴ La codification des passions dans le sillage de la conférence de Le Brun apparaît comme une sorte de justification des développements anatomiques qui en retour venaient en confirmer toute la validité. On a soulevé ce point dans le chapitre 2. 2. 1. « L'anatomie pour une image du corps chez Winckelmann. » Ainsi sur le muscle de l'œil interne, « qui faont mouvoir la prunelle de six mouvements, sçavoir en haut, en bas, vers les costez et obliquement de l'un et de l'autre, ce qui leur a donner les noms de superbe, d'humble, d'indignateur, de beuveur ou liseur, et amoureux » Anguier sur la même statue « L'orgueil se cognoist aux sourcils, la honte aux joues et la majesté au menton ; quoyqye ces passions viennent du cœur, pourtant elles se font voir à decouvert en toutes ces parties. C'est donc la raison pourquoy les sculpteurs grecs faisoient ordinairement leurs figures decouvertes affin que, par l'agittation et mouvement des muscles et des veines, on puisse cognoistre les émotions et passions de l'âme. » Cité par Emmanuel Coquery, « L'anatomie d'une Académie », in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, De l'Académie de France à Rome, Somogy Édition d'art, *op. cit.*, p. 156. Pour les aspects formels, on peut consulter l'étude d'Aline Magnien, *La Nature, et l'Antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Voltaire Foundation Oxford, 2004, p. 259.

dissimuler. Se déplaçant dans le champ de l'observation anthropologique, le corps devient une hantise de l'organe inscrit entre une vision et une imagination. Le goût des anomalies répertoriées par Winckelmann est soupçonné d'indécence par son aspect naturaliste, mais il résulte d'une fascination pour tout ce qui contredit l'exaltation du corps idéal. L'historien les assimile comme un trope pour intensifier ses descriptions du corps, c'est dans ce contexte que ce déplacement nous ramène davantage aux origines intellectuelles du détail qu'au sentiment esthétique du dégoût. Il peut aussi représenter un simple jalon dans la quête par la raison du sens. Si l'anomalie trouve refuge, vie et sens dans l'imaginaire, elle ne fut pas non plus un impur objet de savoir. Ce goût chez Winckelmann offre un prolongement surprenant à l'analyse du corps. Et tout comme la beauté, la laideur joue sur les tableaux esthétiques et éthiques en mobilisant des correspondances sensibles²⁸⁵.

Cependant au-delà de cet amalgame de scientisme et d'esthétisme, caractéristique du siècle en général, on revient sur ce cadre qui devra subir maintes retouches, mais il annonce en un sens une conscience moderne du corps. Avec Winckelmann, ce qui semble à nos yeux suprême extravagance, est le symptôme le plus visible du malaise qui s'empare du corps comme incorporation de l'art grec. On est mis face à une étrange théâtralité qui un siècle avant Charcot courbe les corps et révolte les yeux, une fascination du poil, un goût morbide des *genitalia* exhibées, une intrusion de l'anomalie sous les déguisements de la raison. N'est-ce pas un très jeune satyre, « le plus bel enfant que l'Antiquité nous ait légué, bien qu'il soit mutilé²⁸⁶ [...] » ? Prenons un autre point, ce moment de recherche passionnée où Winckelmann en féminisant l'*Apollon* pose la question fondamentale de l'identité sexuelle. C'est ici que le terme Sphinx creuse la question contenue dans l'évidence de l'idée formative et érogène du sens de la beauté qui concrétise le corps. La représentation artistique du corps qualifiée de narcose légère par Freud²⁸⁷ dissout dans ses contradictions la force de cohésion d'*Éros* et la pulsion érotique dans sa force désorganisatrice et disloquante. Jean Clair²⁸⁸ rappelle que c'est parce que l'homme a découvert que le désir érotique est puissance de destruction et non pas de cohésion que l'activité artistique ne sera plus apte à assumer la totalité du corps humain selon ces

²⁸⁵ Dans l'Antiquité, Priape est le symbole de ce qui est laid. Enfant difforme, il a été rejeté par sa mère Aphrodite dont la vue de la forme corporelle de son enfant ne lui a inspiré que dégoût et honte.

²⁸⁶ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 357.

²⁸⁷ Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* [1929], *Malaise dans la civilisation*, Paris, 1971, p. 26.

²⁸⁸ Cf. Jean Clair, *Méduse*, *ibidem*.

miroirs de propositions que sont les canons, les règles, les traités du style qui permettaient à l'artiste de faire coïncider l'image et son imitation à travers le filtre d'une proposition du Beau idéal. La décadence est le dépérissement de la théorie des proportions du corps humain. Le corps va devenir l'objet d'expériences de dislocation et met en place un schéma corporel inédit²⁸⁸. En se retournant vers le passé, Winckelmann va multiplier ce processus du retour au même qui va devenir incorporation et saisissement devant les détails des corps anatomiques et les poses catatoniques.

On n'est plus dans le domaine de la vie, mais dans celui de la mort. L'hystérie qui s'y révèle comme incorporation et que Jean-Marie Charcot, un peu plus tard, commencera à commenter dans sa fameuse iconographie, montre bien que la névrose, c'est d'avoir trop de souvenirs. Le théorème de Winckelmann fut le suivant : amour et beauté sont inséparablement liés, et inversement la faute est à la laideur. La beauté est d'abord éthérée et rayonnante, mais Winckelmann la dévoile par la sexualité et l'anatomie. La beauté gonflée par le désir est essentiellement circulation de moments théoriques autour d'*Éros*, même si dans le sillage de Platon, Winckelmann a essayé de prouver que l'amour du Beau participe du spirituel. L'historien fait de l'anomalie une intuition qui nous plonge dans un recueil intime d'observations microscopiques qui se transforment en découvertes de nouveaux territoires corporels²⁸⁹.

2.3.3.2 L'APPROPRIATION DU CORPS CLASSIQUE EN RUPTURE AVEC LA TRADITION

Dans cette contemplation passionnée nourrie de constructions anatomiques, Winckelmann est le premier qui ait porté le véritable « esprit d'observation²⁹⁰ » pour une étude du corps antique. L'importance de l'observation qui est à la base de l'historiographie classique pose également le problème par excellence de la dialectique de l'appropriation à la base de toute représentation. Winckelmann en plaçant l'œil au cœur de ses préoccupations scientifiques, a anticipé un des aspects central de sa méthodologie : le contact optique comme source du savoir, l'œil esthétique comme exploration du réel et le regard

²⁸⁸ On peut souligner que l'amorce de ce schéma chez Winckelmann se reconduit jusqu'à nos jours. Cf. Jean Clair, *Le Nu et la norme*, op. cit.

²⁸⁹ Roy Porter et Georges Vigarello, « Prospections anatomiques et observation », in *Histoire du corps*, tome 1, Paris, Seuil, pp. 343-346.

²⁹⁰ A. C. Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, 1796.

contemplatif comme programme pédagogique, pour la scrutation des statues antiques et le motif de toute la tradition classique mais aussi romantique allemande.

Cette juxtaposition entre l'observation esthétique et le regard qui dissèque, qu'il s'agisse d'histoire de l'art ou d'anatomie montre que Winckelmann n'a cessé d'observer les rapports du corps classique et du corps anatomique. Il n'est besoin que de feuilleter les écrits de l'historien pour voir se succéder les juxtapositions d'éléments erratiques et les systèmes de symétries que le corps nous présente comme autant d'énigmes formelles anatomiques et érotiques. Aussi le regard touche plus profondément au rapport complexe que l'historien entretient avec son objet d'étude. Or, cette phénoménologie exprime non seulement la structure classique du corps qui se met en place dans le cadre de sa dialectique²⁹¹. Mais ce double régime est la condition même du savoir sur le Beau idéal du corps qui passe de l'ordre du désir à celui du discours anatomique. Ce désir du corps charnel passe chez l'historien par une collecte systématique de petits discernements que le classicisme a empêché de voir. En effet, l'écriture de Winckelmann défend les valeurs artistiques traditionnelles, la suprématie de l'art antique qui revendique entre autres l'équilibre, le calme et la beauté autour d'un académisme proclamé. Pourtant son écriture ne se limite nullement à ce programme classique. Winckelmann, plus que tout autre, relance la perception du corps au XVIII^e siècle. Son expérience descriptive est de l'ordre d'une frénésie, poussée à son extrême, Winckelmann fait palpiter les chairs, relève les mutilations, les fesses du fameux *Torse du Belvédère* « sculptées de façon raboteuse²⁹² », les plis, les ridules, dissèque ses réactions devant les nombrils des Vénus et les testicules des *Apollon* en opposant plaisir et excitation. Ce goût avouable pour les plis et les écorchements des statues dans lesquels vient se nicher un émoi impur, refoulé ou tout du moins masqué par l'autre se rapproche de la définition de l'obscénité.

²⁹¹ « Avant toute chose l'analyste devrait rechercher, ou plutôt viser à savoir s'il a réellement à faire une mystérieuse synthèse (*mit einer geheimnisvollen Synthese*) ou si ce dont il s'occupe n'est qu'un agrégat, une juxtaposition (*eine Aggregation sei, ein Nebeneinander*), ou bien comment il serait possible de modifier (*modifiziert*) tout cela. » Cette phrase est une citation de Goethe. N'est-ce pas le problème par excellence de la *morphologie* que pose en toute image la dialectique de l'agrégat et de la synthèse ? Sur la morphologie goethéenne, voir notamment Jean Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, Paris, P.U.F., 1997, p. 15-85. P. Giacomoni, « Vis superba formae. Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia », in G. Giorello et A. Grieco (dir.), *Goethe scienziato*, Turin, Einaudi, 1998, p. 194-229. G. R. Welch, « Gestalt, Bildung, Urphänomen. Un'interpretazione fisicalista » trad. it. F. Bertuzzi et M. L. Donati, *ibid.*, p. 481-507. Danièle Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 33-67. Ainsi que J. W. Goethe, « Essai d'expliquer la métamorphose des plantes » (1790), trad. fr. H. Bideau, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1992, pp. 109-174.

²⁹² Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 557

Points délicieux ou monstrueux, ces vérités anatomiques posent le problème d'une perception non académique du corps grec, une organisation anatomique anthropologique du corps qui vient souterrainement nourrir l'idéal néoclassique. Ne nous étonnons pas que Winckelmann ait été animé par une véritable curiosité sexuelle²⁹³. Ces cahiers d'extraits représentent une petite collection de thèmes qui reviennent de façon obsessionnelle. Hommes, femmes, poissons, insectes : pas un genre du règne animal ou humain qui n'intéresse l'historien par son appareil génital et son mode de reproduction. Plus encore que ses curiosités, ces cahiers trahissent une obsession profonde de l'écrivain : l'angoisse de la mort et de la maladie. Depuis la petite vérole jusqu'au scorbut, Winckelmann reproduit méticuleusement le vaste catalogue clinique des pathologies humaines, tout en les évacuant de son projet de sa construction de l'idéal de beauté. Par exemple, c'est dans le premier chapitre de son opuscule sur l'imitation que l'on peut lire, que les Grecs ne connaissaient pas les maladies vénériennes. Aussi ces descriptions anatomiques des désordres de l'organisme constituent en quelque sorte l'envers censuré du Beau idéal et le versant occulte des corps lisses des *Apollon*.

L'anatomie confronte l'image de la beauté idéale à son inévitable opacité. Il n'est que de feuilleter les écrits de Winckelmann pour voir se succéder les juxtapositions d'éléments erratiques, saturant l'écriture de leurs motifs disloqués. En un mot, l'écriture de Winckelmann subvertit les postulats de l'esthétique idéale, tels que la ligne, la forme, le volume pour une entreprise de morcellement qui passe par une observation anatomique. Pour Winckelmann, l'art se regarde et doit faire jouir l'œil et le corps qui va avec, et réjouir l'âme aussi, bien sûr. De là se construit un intérêt et une curiosité scientifiques qui auront parfaitement rempli leur office dialectique. Ils amènent l'historien non seulement à développer un regard clinique de l'ordre d'une véritable dissection visuelle, mais ils l'orientent vers une synthèse esthétique du corps qui offre une hypostase de l'anatomie.

Enfin, nous dirons qu'à travers ces quelques perspectives, nous avons cherché à montrer des moments constitutifs d'une pensée esthétique originale qui construit un corps à partir d'un discours médical, érotique et anthropologique. Le rapport de Winckelmann au corps idéal ne va donc pas de soi, pourtant le corps dans sa nudité reste le lien essentiel avec le

²⁹³ Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann. De la description, op. cit.*, p. 215 et suivantes.

classicisme antique. Il est vain de rappeler que l'histoire de l'art est prisonnière de ses origines sémantiques. Elle pose l'histoire comme rationalité dans la tradition de Hegel, et l'art comme totalité où triomphe le classicisme. Il nous a été d'autant plus facile de questionner la place de l'anatomie dans le discours esthétique, que nous avons pu constater dans les descriptions même de Winckelmann, une expérience profonde de cet amalgame qui s'inscrit dans un discours historique au point que l'on ne peut plus faire la différence dans ses descriptions entre discours anatomique, parole esthétique, historique, fiction désir et rêverie. Tout cela s'amalgame et forme la nomenclature du corps que l'on s'approprie, vecteur noble d'une subjectivité libre. Ainsi Winckelmann reconduit le mythe antique du passage de la matière inerte, le marbre à l'animation de la vie.

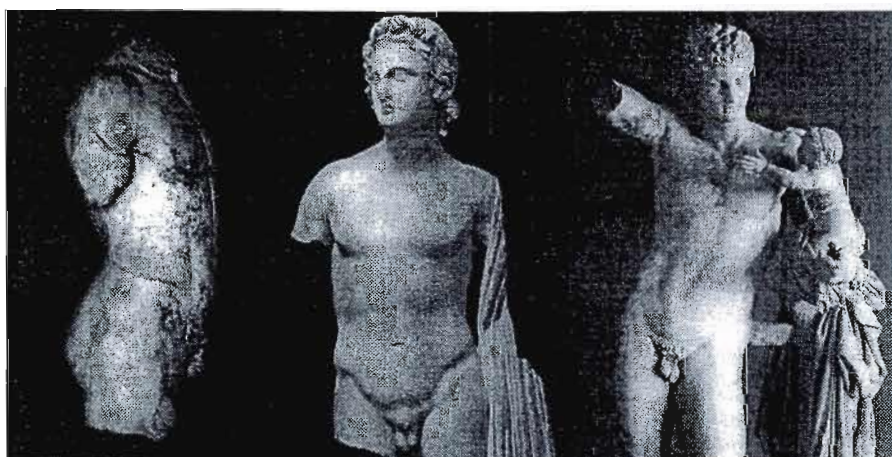


Fig. 44. Détail de torse masculin, Athènes, musée archéologique national.
Dionysos, IV^e siècle, av. J.-C., Athènes, musée archéologique national.
Hermès de Praxitèle, IV^e siècle, av. J.-C., Olympie, Musée archéologique.

SYNTHÈSE DE LA PARTIE II

LA REPRÉSENTATION DE L'ART CHEZ WINCKELMANN EST UNE APPROPRIATION DU CORPS DU JEUNE ÉPHÈBE GREC.

L'attitude de Winckelmann vis-à-vis du corps est une glorification de la beauté. Au terme de ce parcours, il faut bien constater qu'il n'y a pas un corps, celui de la représentation de l'érotisme masculin qui est celui de l'historien, mais une pluralité de corps qui échappent aux déterminations du *gender*. Ces études *gender* ont travaillé avec le matériau biographique et psychanalytique en perdant de vue l'aspect métaphysique de la beauté.

Pourtant ce corps n'est jamais indépendant d'un contexte culturel qui en définit les modalités et qui en fait un modèle. Il ne se construit pas tant à partir d'une différenciation sexuée mais d'une différenciation culturelle. Cette différenciation n'est envisageable que dans le cadre d'une appropriation qui fait résonner les multiples dimensions en présence. Aussi pour en saisir la portée, il faut l'appréhender à un niveau anthropologique. L'historien regarde le corps de l'*Apollon* qui est si désirable à voir, mais il rencontre une chair anatomique, faite de viscères, d'odeurs et d'orifices. Aussi entre la possession impossible d'une image insaisissable dont le désir mène à la mort, Winckelmann a inventé une érotique, un corps obscène qui se projette dans une opposition entre la chair et la représentation. C'est l'appropriation du corps qui résout le paradoxe de son désir pour le corps du jeune éphèbe. Ce corps c'est le corps masculin essentiellement et idéalement beau. C'est dans son image que peuvent s'exprimer les tensions entre le corps, signe du plaisir et du désir, et l'investissement éthique et spirituel, signe d'une subjectivité idéale, mais aussi au-delà du problème spécifiquement esthétique, c'est toute la question de l'incorporation qui situe le statut du corps winckelmannien et du sens donné à l'art.

L'appropriation du corps se déploie dans une double direction, celle d'une beauté idéale qui n'est pas exclusivement classique, et la grandeur de l'exaltation de la passion. Il est difficile de percevoir une ligne bien nette qui situe cette tension, et nous serions tentés de tracer deux axes. Le corps anatomique et le corps érotique situent l'antique dans le contexte artistique contemporain du Beau idéal. À la fois comme la morphologie d'un ensemble d'organes ajustés à la façon d'une planche anatomique ou comme la figure des particularités physiques propres à chaque corps, comme dans un portrait, le corps grec se donne à voir sur le mode de la singularité de la vie et de la beauté. Et ce n'est pas un hasard si c'est à partir de la sémiotique médicale, autrement dit, de la théorie générale de la recherche des signes et de leurs articulations dans la pensée que l'approche indiciaire a organisé l'appréhension du corps winckelmannien. Cette appropriation du corps et sa dramaturgie résument à elles seules le véritable sens du corps, de sa science anatomique à l'érotisme dont les tournures restent contradictoires, selon que la mort, gouverne ou non leurs désirs. Il y a la censure et les décences verbales imposées par l'âge classique, mais il serait inexact de dire que le silence a été imposé au sexe dans la définition de la beauté idéale. Au contraire, les discours se sont démultipliés, et ont mis en place de nouveaux régimes. On ne parle pas moins de sexualité et d'anatomie, mais on le dit autrement. Aussi

ces deux directions confrontent l'image de la beauté idéale à son inévitable opacité, mais aussi à son essentielle hétérogénéité.

La question du corps hante également les aspects culturels et spirituels de l'historien. Aussi le corps apparaît comme tendu entre le besoin d'une présence absolue et la nécessité de soustraire cette présence aux limitations d'un monde scientifique. Prenons un exemple que l'histoire de l'art a du mal à cerner parce qu'elle tente de le faire dans l'absolu, il s'agit de la question classique du style. Son interprétation historique est une fragilité permanente, une difficulté qui est perceptible chez Winckelmann qui a eu l'ambition d'écrire son histoire en historien, et de décrire l'évolution dans le temps de l'art grec. L'art grec c'est le corps sculpté, sa corporalité dont la naturalité recouvre tout aussi bien des réalités historiques servant de support à l'évolution du style dans la multiplicité de ses représentations, que la part inconsciente qui est le propre de l'historien. Quand il s'agit de dire le corps, Winckelmann marque une intrication entre le physique et le psychique dans une conscience de soi qui est en même temps un engagement dans le corps grec de façon frappante, à l'image des héros d'Homère chez qui « le moi intérieur n'est rien d'autre que le moi organique²⁹⁴. » Cette appropriation du corps du moins ces diverses dimensions du corporel constituent dans leur ensemble la germanicité de Winckelmann et de cette histoire de l'art lui permettant d'exprimer et de penser ses rapports avec lui-même, sa présence plus ou moins grande, plus ou moins unifiée selon les circonstances. Mais elle connote surtout ses rapports avec le corps grec auquel le lient toutes les formes du paraître corporel. L'historien reste un homme du déchirement entre un appétit sensuel qui assaille une volonté entre la chair et l'esprit. Dans ce combat, l'arme de la volonté est l'aspiration à la beauté qui détourne de la tension violente²⁹⁵. Ce geste se transforme en énonciation érotique par le biais d'une esthétique qui sert d'interface aux deux cultures, grecque et allemande. Reste que ce passage du corps de la Grèce à l'Allemagne est une illusion ; le référent disparaît pour une image et un récit sur le corps. Il n'y a en Allemagne de culture et de corps grecs, que par la représentation esthétique de Winckelmann. Le corps grec est insaisissable en dehors des mots et des fantasmes de l'historien.

²⁹⁴ Homère cité par James Redfield, « Le sentiment homérique du mois », in *Le genre humain, op. cit.*, 12, p. 100.

²⁹⁵ Nous soulignons : Origène a supprimé cette tension en supprimant sa source corporelle. Les stoïciens ont prétendu que la sagesse chez un homme pouvait la faire disparaître.

Quand aux aspects sexuels qui émergent de la corporalité, il est plus malaisé de déceler une tendance, la mode consiste à en parler. Peu de lecteurs contemporains de Winckelmann ont refusé d'accorder une place centrale à l'*éros* dans l'analyse historique. Mais aucun n'a placé une anthropologie au cœur de l'évidence. Pourtant, on sait que chaque culture à l'intérieur de sa vision du monde dessine un savoir singulier sur le corps²⁹⁶. Winckelmann en s'appropriant le corps du jeune éphèbe grec lui donne un sens et une valeur singuliers. Aussi poser le problème de l'appropriation du corps ce n'est donc pas se demander comment Winckelmann a pu affubler le corps du jeune Grec, ou le désirer, mais rechercher comment fonctionne ce système symbolique, comment le corporel permet de penser la relation de l'historien à l'Autre, du proche et du lointain, du contact et de la séparation en soulignant ce qui les associe, mais aussi ce qui les englobe. Que ce soit un jeu de similitudes, d'effets de contrastes, mais également les relations spirituelles, poétique et métaphysique. Il s'agit de pointer ces signes qui ont marqué le corps grec du sceau de l'appropriation et qui en ont fait d'un corps dérivé et sublimé, une présence qui le situe dans une insaisissable et inaccessible relation esthétique.

Aussi, une substitution du corps sexuel au corps idéal ne résume pas à elle seule les transformations qui marquent le seuil de la modernité artistique. Ce n'est pas davantage l'âme de deux civilisations ou le principe organisateur de deux formes culturelles que nous tentons d'exprimer. Par contre, les raisons pour lesquelles la sexualité est constamment suscitée chez Winckelmann sont le reflet des procédures de pouvoir élaborées par une appropriation mais aussi par celles de l'âge classique, qui ont fait passer la question de l'art d'une symbolique de l'idéal, à une analytique de la sexualité. On le voit, il y a quelque chose qui place la question du corps du côté de la mort, de la transgression du symbolique et du religieux. Aussi, le corps érotique est du côté de la norme, du savoir, et du sens donné à la discipline. Nous pouvons souligner au moins deux interférences qui sont remarquables : l'une à cause de l'importance historique du corps, l'autre à cause des problèmes qu'il pose qu'ils soient biologiques, esthétiques, artistiques ou religieux. Le type de pouvoir qui s'exerce à travers les dispositifs du corps, que ce soit de l'ordre de l'hygiène, ou une série d'interventions de l'ordre de la fascination et de leurs

²⁹⁶ David Le Breton cite Edmond Jabès, in *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 8.

justifications mythiques fait que l'appropriation du corps chez Winckelmann garde le souci de protéger une pureté et de faire triompher une culture.

PARTIE III

PARTIE III

L'APPROPRIATION DE LA CULTURE GRECQUE PAR WINCKELMANN

INTRODUCTION

Au cours du chapitre précédent, on a pu constater que le corps grec chez Winckelmann est par essence une expérience issue de l'appropriation. Cette notion interroge l'histoire de l'art et rend sensible le mouvement même de sa pensée à un double niveau, celui du corps mais aussi celui de la culture hellénique. Nous sommes partis du principe que cette réflexion relève de l'expérience de l'absence et du deuil. Ce seuil théorique englobe ces deux moments, le corps et la culture qui procèdent de positions et de causes esthétiques qui s'expliquent par plusieurs ordres de raisons autres que celles uniquement stylistiques. C'est en interrogeant la ligne de beauté à partir du corps et de son absence irréductible au corps assignable du jeune éphèbe, que l'on trouve la brèche qui disjoint deux états tenus pour antinomiques, le corps charnel et érotique par où va s'engouffrer le discours médical pour une incorporation de l'art. La notion d'appropriation du corps peut ainsi bénéficier d'une mise en dialogue de l'anthropologie avec l'histoire, fût-ce par le truchement interprétatif de la singularité de Winckelmann. Quiconque établit un tel rapprochement se doit d'expliquer comment ce corps devient le signe d'une culture. Ne pas le faire reviendrait implicitement à imputer le propos de l'historien à son appartenance culturelle qui se situe à plus ou moins grande distance dans la marge de sa création. Dans l'œuvre d'un historien, il importe de faire la part des choses sur ce point. C'est pourquoi, pour mener notre démonstration, les analyses qui vont suivre s'efforceront de montrer comment Winckelmann s'approprie non seulement le corps du jeune Grec, mais aussi la culture des Anciens et comment cette appropriation cerne une critique aussi radicale que nécessaire à l'égard du néoclassicisme français. Mais c'est aussi l'époque d'une double naissance, celle de l'esthétique et de l'histoire de l'art en tant que discipline. Dans cette matrice

culturelle, seraient nés le corps social et le corps culturel allemands. Aussi la dimension politique recoupe ici très précisément la dimension esthétique.

Nous aimerions déployer cette tâche à différents niveaux, car il nous semble que l'esthétique winckelmanienne ne peut pas être réduite à un genre esthétique. C'est la multiplicité de cette expérience qui fait sens en se trouvant ainsi dotée d'une réalité anthropologique. Nous partirons tout d'abord du principe qu'une réflexion sur l'appropriation de la culture hellénique doit prendre ses mesures de façon à englober la question artistique, culturelle, philosophique mais aussi politique. À l'horizon de cet espace multiple, on trouve les catégories métaphysiques du retour et de l'origine qui élaborent une sémantique et une méditation intime et mélancolique. Cette sémantique met en scène un déchirant requiem, celui de la mort de l'art antique qui constitue les termes de la rencontre avec la culture allemande. C'est justement là qu'il est intéressant d'enquêter car deux choses semblent se rejoindre : une conscience historique et une réflexivité sur le concept englobant l'appropriation. La conscience historique n'est pas une attitude méthodique, mais une sorte d'instrumentalisation de l'esprit qui détermine d'avance notre façon de considérer l'expérience de l'art. On a vu que du point de vue artistique, le néoclassicisme issu de la philosophie des Lumières ne s'oppose pas à l'esthétique du premier romantisme allemand. Son préfixe néo, montre assez bien la dérivation perpétuelle à laquelle son histoire reste soumise. On a séparé un peu artificiellement les options prises pour le classicisme et le romantisme par l'historiographie qui a cherché à donner les valeurs classiques d'un art fait de mesure et de raison. Pourtant le retour à la culture de l'Antiquité porte en germe ce qui a contribué à la naissance du romantisme allemand. C'est toujours le même sang qui bat dans la prose de l'historien et c'est à partir de cette fissure à la puissance évocatrice exceptionnelle que Winckelmann a construit les fondations de la *Klassik* allemande. Cette double appropriation, à la fois du corps grec, mais aussi d'un idéal de beauté qui passe par un idéal de culture, devient le produit d'une fermentation intense, celle de la culture allemande. L'appropriation de la culture s'impose presque d'elle-même comme une des façons d'interroger une conjoncture, où la question anthropologique devient un enjeu fort, une hantise parfois par-delà la question de l'imitation des Anciens. Elle s'exprime dans ce passage de Schiller :

Nous ne manquons pas seulement de la connaissance de la vérité et du droit, mais de l'efficacité de cette connaissance quant à la détermination de la volonté ; ce n'est pas la *lumière* qui nous fait défaut, mais la *chaleur*, non pas la culture philosophique, mais la culture esthétique¹.

En regard de la grande tradition que nous cultivons avec les Grecs, Winckelmann constitue au premier abord un paradoxe, celui de devenir la figure de proue du mouvement hellénique qui va se développer parmi les lettrés allemands à la fin du XVIII^e siècle. Toute appropriation culturelle reste le produit d'une construction auxiliaire, celle d'une mémoire, une référence qui ne doit pas être perçue dans une simple relation d'imitation, même si le concept d'imitation nous donne une première orientation. C'est pourquoi on peut aborder de front l'interrogation suivante : comment se met en place l'imitation des Anciens dans son assujettissement qui caractérise le système artistique de Winckelmann et qui est un des signes fondamentaux de cette conscience esthétique dans sa forme d'appropriation de la culture hellénique ? Dans le contexte du mouvement de la pensée du XVIII^e siècle en Allemagne, l'histoire de l'art et de la culture de la Grèce va se placer sous l'autorité des relations étroites que Winckelmann établit à travers la diversité du regard et la pluralité des niveaux d'observation. Dans cette perspective identitaire, cette troisième partie pourrait s'intituler la Grèce créée par Winckelmann. Une affirmation au préalable qui n'offre que bien peu de critères scientifiques ou d'ordre philologique. Il faut préciser d'autre part que cette légitimation identitaire prend une tout autre ampleur, par exemple que les controverses françaises concernant les présupposés épistémologiques d'un classicisme cherchant à s'imposer. Le contexte hellénique, son appropriation par Winckelmann, sont l'objet d'une instrumentalisation qui va constituer la réponse anthropologique dans l'Allemagne du XVIII^e siècle ou mieux encore ce kaléidoscope d'états connus comme la *Kleinstaaterei*. Ainsi s'employer à revenir sur la définition de la *Kultur* allemande est une voie d'accès pour en parler. Aborder la notion de la *Kultur*, c'est pointer une véritable fusion entre la Grèce antique et l'Allemagne. Entre ces deux entités, deux essences fondamentales se mélangent durablement. Nous précisons qu'il ne s'agit pas de la mise en doute de l'identité ethnique et diachronique de la culture des anciens

¹ « Es fehlt uns nicht sowohl an der Kenntnis der Wahrheit und des Rechts als an der Wirksamkeit dieser Erkenntnis zur Bestimmung des Willens, nicht sowohl an *Licht* als an *Wärme*, nicht sowohl an philosophischer als an ästhetischer Kultur. » Schiller, *Brief an den Prinzen von Augustenburg* v. 11. November 1793, München, 1967, p. 20, cité par Dieter Borchmeyer, « Kritik der Aufklärung im Geiste der Aufklärung : Friedrich Schiller », in Jochen Schmidt (éd.), *Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt, 1989, p. 373.

Grecs, l'écho de ce débat n'ayant guère franchi les frontières allemandes. La Grèce des Grecs dans la genèse de l'historiographie grecque, et la Grèce de l'Allemagne se révèlent être des enjeux très distincts.

Ce qui nous retient c'est le caractère atypique quasi-paradigmatique de l'histoire de l'art issue de l'appropriation de la Grèce antique, dans la mesure où elle présente un intérêt certain pour le débat épistémologique qui va suivre. D'une part, nous avons une vision historique, de l'autre tout se passe comme si les temps, l'Antiquité et la culture allemande se confondaient dans l'espace conforme d'un anachronisme. Cet anachronisme porte un second sens, révélateur en l'occurrence de la force et de la pérennité des images mises en place par Winckelmann. Il s'agit de la figure du mythe grec de l'Allemagne, un pèlerinage aux sources, dans lesquelles la culture allemande puise ses références et ses racines. Prolongeons un instant cette réflexion en disant que la question du mythe de Winckelmann en Allemagne scelle la force du tableau, lui conférant une valeur d'expérience de laboratoire dont la lisibilité est bien plus nette que le clivage classique de l'histoire. Mythe et réalité s'entrecroisent étroitement dans une vision propre aux Lumières et c'est à partir de la force du motif de la mort tragique de Winckelmann, que les enjeux propres à la construction de la *Klassik* allemande se mettent en place. C'est sa signification et sa portée qu'il s'agit autant que possible d'évaluer dans le cadre de l'appropriation de la culture grecque. Ces enjeux représentent en quelque sorte le cadre théorique de cette troisième partie. Car la Grèce de Winckelmann et l'Allemagne classique finissent par ne former plus qu'une entité, et la ligne mythique finit toujours par définir son horizon. Ainsi il s'est construit en Allemagne, comme auparavant à Rome et à Athènes, une formidable légende, qui contient une très belle histoire, celle de l'essence de la beauté instituant profondément une mémoire idéale. À travers le culte de Winckelmann, l'Allemagne n'en finit pas de se raconter à elle-même son propre avènement. L'homme constamment ballotté entre l'absolu et les pulsions profondes apparaît pris par les contingences historiques entre deux ordres du temps, tiraillé et fasciné par la beauté, mais souffrant de vivre. Son écriture n'a jamais cessé de partir de ce régime de la beauté, et de revenir sur cette brèche de l'appropriation qui va inspirer sa politique esthétique et culturelle, son imaginaire, une mémoire qui est aussi une appropriation par le souvenir. Ce maître-mot, la mémoire, beaucoup sollicité, abondamment décliné de multiples façons ne sera pas déployé ici pour lui-même, mais traité uniquement comme un indice du rapport

de l'appropriation, les façons diverses de la traduire témoignant d'une crise de la culture allemande.

Par commodité méthodologique, nous abordons cette partie cette fois en deux temps. La première partie mettra l'accent sur l'appropriation de la Grèce antique comme articulation du récit historique propre à Winckelmann. La seconde partie mettra l'accent sur l'engouement émotif et intellectuel qui est à l'origine du débat suscité par cette appropriation en Allemagne. Les termes de la rencontre sont complexes et symbolisent tout à la fois une vie intellectuelle, une conscience historique, un esprit novateur et un aspect identitaire. Ils fusionnent deux réalités différentes, et ne se résument pas simplement. Il faut bien faire une hypothèse sur la vision de la Grèce antique, celle de Winckelmann qui devient le corrélat de tout le classicisme allemand. Avec le recul historique, l'association étroite de l'histoire de l'art de Winckelmann et de l'histoire politique allemande a pour conséquence d'esthétiser l'histoire mais aussi de faire de la Grèce antique celle de l'*Aufklärung*². D'un point de vue chronologique, l'*Aufklärung* hellénique s'étend de 1780 à 1820 environ et aura des prolongements jusque dans le romantisme. D'un point de vue intellectuel, un thème récurrent est le retour aux sources antiques. C'est une règle constante, une exaltation que Winckelmann transmet à toute une époque, et cela ne saurait surprendre s'il reste suivi par toute une génération de lettrés qui se sont approprié le concept culturel de la Grèce³. Cette filiation est le principe de l'appropriation intellectuelle qui se distingue du naturalisme, de l'imitation et de son antique alliance avec la rhétorique mais aussi de l'expression de l'idéal d'un art germanique et autochtone.

Il faut remonter un instant à la genèse géographique de cette histoire de l'art, la ville mythique de Rome, pour saisir comment Winckelmann fonde une discipline nouvelle qui

² Cette tendance atteint son paroxysme avec la philosophie hégélienne, dont l'exigence d'une philosophie de l'histoire n'est plus seulement pensée comme une formation de l'esthétique. L'historien Jörn Rüsen l'a constaté à juste titre. « L'historisation de l'esthétique dans la philologie signifie une esthétisation de l'histoire », cf. Id., *Asthetik und Geschichte*, Stuttgart, Metzler, p. 70. On peut aussi se référer à Friedrich von Schlegel qui met l'accent sur cet aspect esthétique de la construction de l'histoire dans l'*Étude de la poésie grecque*, 1979, cité par Bernd Witte, *Philologiques*, I, « La naissance de l'histoire littéraire dans l'esprit de la révolution. Le discours esthétique chez Schlegel, Hegel, Gervinus et Rosenkranz », Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1990, p. 70.

³ Nous nous intéressons essentiellement à la composante intellectuelle qui se réfère à une Antiquité artistique et culturelle. À distinguer d'une historiographie grecque moderne qui naît à la même époque. Cf. Denis Kohler, *Philologiques*, tome I, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, pp. 281-287.

devient le type accompli du classicisme allemand. Le lieu de l'écriture, Rome et l'exil de l'historien occupent une place singulière dans le diagnostic d'une appropriation de la culture de la Grèce antique. Cette rencontre avec Rome est chargée d'une signification emblématique. Ironie du sort, les textes de Winckelmann restent encore aujourd'hui à l'extérieur du territoire allemand. Avec cette première relativisation, on peut comprendre que l'historien est à l'origine de deux traditions esthétiques, l'une classique, rhétorique et sclérosée noyée dans un amas de citations, l'autre romantique, levain de liberté et d'absolu. Il faut comprendre la gravité de ce schisme qui prend forme à Rome avec la rencontre physique des statues grecques, principe de la jouissance esthétique. Ce principe ne ressortit pas seulement d'une catégorie sensible, mais il relève d'une véritable ontologie.

De cette rencontre visuelle découle un principe méthodologique, un réflexe qui privilégie le contact avec l'objet, une esthétique physiologique aux dépens de l'exégèse des commentateurs. Il reste alors une méthode à élaborer qui se dévoile dans le rapport de l'historien à la ville, couplé à une sensibilité idoine. Cette sensibilité a pour trait distinctif de susciter l'émerveillement⁴. À l'évidence la Rome de Winckelmann cultive un attrait insatiable autour de la présence de l'Antiquité. Le type d'émotion qu'elle suscite, mélange de merveilleux, d'histoire intellectuelle ou philosophique a pour ambition de surmonter le dilemme entre une histoire antiquaire et une histoire traditionnelle. Il imprègne toute l'existence de l'historien. Il est pour le moins surprenant de lire cette formule « Viens et vois » que l'on croirait inspirée par une conscience religieuse qui devient l'objet d'une représentation artistique et culturelle, celle de l'art grec dont l'existence est posée comme une croyance. Or si l'ontologie de Winckelmann est *a priori*, elle ne peut pas régir le réel dans le cadre de la représentation de l'art grec, mais seulement le possible. Ce possible aboutira à la publication de la *Geschichte* en 1764. Cela donne d'emblée tout son sens à une question épistémologique concernant la spécificité de la place du regard dans l'œuvre de Winckelmann, question d'autant plus importante qu'elle est certainement de toutes les problématiques soulevées par cette histoire de l'art la moins étudiée. Ce que les Lumières ont fait disparaître, c'est l'apport inestimable du regard de l'historien. Le regard est en un

⁴ D'un point de vue philosophique, nous nous référons à la position propre au tournant du XVIII^e siècle, où le merveilleux n'est plus exclusivement contemplatif mais inquisiteur. En effet le merveilleux apparaît comme un mélange de suspicion et de foi, de croyance et de scepticisme enracinés dans des présupposés métaphysiques sur le possible et l'impossible.

sens trivial, sensible, historique, à la fois primordial dans l'implication du processus historique et essentiel dans la catégorie qui relève de l'émerveillement et de la révélation, d'une sensibilité et d'une ontologie. Le but de l'exercice de l'émerveillement de l'historien est clair, montrer les limites indépassables de notre faculté de connaître. Il reste que le lieu, la ville de Rome thématise pour Winckelmann l'élaboration de l'histoire de l'art mais le lieu a ici aussi un rôle à jouer pour la catégorie de l'appropriation culturelle de la Grèce antique. Ce qu'il implique véritablement c'est l'espace ainsi produit, opératoire par ses mouvements d'allers-retours couplés à toute une tradition allemande.

La Grèce du classicisme est une Grèce imaginaire, elle reste un modèle sans cesse invoqué, une référence éthique, mais non pas une source directe d'une historiographie⁵. Winckelmann est à l'origine d'un néoclassicisme exacerbé dont le culte est la Grèce antique qui se distingue du désir ultérieur de faire de la Grèce un laboratoire historique. À l'égard de cette Grèce qui reste fantasmée, le principal moyen d'appropriation reste la curiosité intellectuelle, une idéologie et le sens esthétique qui prennent forme autour du désir de beauté. Ce désir pourrait être à l'image d'un inventaire à la Prévert, mais il faut voir émerger de ce substrat, quitte à schématiser un peu, l'ensemble syncrétique qui va constituer la Grèce fantasmée du classicisme allemand. On sait à quel point la beauté a guidé la réflexion esthétique, mais tout en constituant son tissu principal, elle va le déchirer. La beauté impose de définir la matière convoitée par Winckelmann d'un point de vue rhétorique, mais aussi anthropologique. La beauté, son désir vont non seulement catalyser un processus d'appropriation de la culture de l'Autre, dans un essentiel métissage, mais aussi répondre aux besoins identitaires du peuple allemand.

La réception et la réinterprétation de la culture des Anciens à partir de cette notion donnent des indications décisives sur l'extension de la notion de beauté dans la conception d'une tradition allemande. Dissserter sur la beauté n'est pas nouveau en ce qui concerne Winckelmann, mais être confronté aux raisons qui sont à l'origine de la conception que l'historien se fit de la culture grecque, et dans quels buts, serait déplacer le débat de son cadre traditionnel. Comment se fait-il que Winckelmann, à la fois animé par une volonté

⁵ Il faut noter que l'histoire à proprement parlé de la Grèce commence vers 1833-1862. Nous la distinguons de la construction imaginaire de toute une époque. On trouve en 1790 le premier journal grec publié. De 1811 à 1821, une revue *L'Hermès savant* jouera un rôle important dans la mouvance des Lumières. C'est dans cette revue que nous trouvons la première trace d'un débat sur l'historiographie. Cf. Denis Kohler, *Philologiques*, *op. cit.*, p. 283.

de tout intérioriser, un goût pour la rêverie, un penchant à l'irrationalité, ait démontré une telle efficacité pour son système historique ? C'est entre autres sur ce point que le regard que l'historien pose sur la Grèce antique, évidemment très adapté au goût du siècle, peut apporter une réponse. Par exemple Winckelmann inscrit la culture des Anciens de façon concomitante dans une époque de pureté qui permet d'expliquer l'absolu, la beauté intérieure, mais aussi dans un foisonnement dangereux qui est l'antithèse même des Lumières⁶. On a statué sur la supériorité des Grecs, plus génétique que sociale, (« le sang des Grecs est beau⁷ »), brisant du même coup la dialectique de la beauté dans ce que l'on croyait être de plus élevé et de plus noble, pour une philosophie du progrès dans ses dérives d'ordre génétique⁸.

Cette position de cohabitation permanente entre l'un et son contraire, doit être abordée sous l'angle de la réception qui se situe à la frontière de deux traditions. Il y a la tradition française des belles-lettres, pour laquelle la beauté de Winckelmann n'a rien que de très classique. Mais lorsque l'on s'inscrit dans l'opposition franco-allemande, la Grèce de Winckelmann devient objet d'approches plus philologiques. C'est bien dans l'opposition de ces deux approches que se joue la naissance de l'histoire de l'art de Winckelmann, et plus fondamentalement l'appropriation de la culture hellène. Chacune de ces perspectives a engendré une tradition critique spécifique centrée sur des problèmes historiques et des qualités esthétiques particulières. C'est une perspective qui étrangement montre du doigt le processus d'appropriation de la culture des anciens Grecs. Ces multiples discours se rejoignent autour du modèle du discours anthropologique qui apparaît en tant que discipline distincte de l'histoire selon Michèle Duchet⁹. D'un point de vue chronologique le discours anthropologique apparaît presque en même temps que l'esthétique classique de l'œuvre. La remarque peut paraître superflue et pourtant c'est d'abord le signe de la

⁶ De ce cadre particulier, Winckelmann a jeté les fondements d'un certain nationalisme allemand. Winckelmann utilise, à proprement parler des expressions racistes qui ont généré des erreurs et des malentendus d'interprétation. Cf. en particulier, Éric Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », in *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Éditions Hazan, 2005, pp. 49-84.

⁷ Winckelmann, « De l'art chez les Grecs », in *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 224-430.

⁸ Nous précisons que dans la foulée de cet effort de volonté et d'imagination, l'idéalisme de Hegel succède à Winckelmann avec un des livres philosophiques les plus importants des trois derniers siècles : *La Phénoménologie de l'esprit*, (1807), suivi par le matérialisme historique (Karl Marx) et la théorie du surhomme (Friedrich Nietzsche) animés par une volonté de puissance dans le but de faire progresser la civilisation. É. Éscoubas, « Hegel et les fondements de la *Kunstwissenschaft* : la mort de l'art ou l'usure du négatif », in *La part de l'œil, Problème de la Kunstwissenschaft*, Bruxelles, éd. par Holger Schmid, 1999, pp. 53-61.

⁹ Cf. Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, François Maspero, 1971.

proximité dans la formation de l'esthétique de multiples discours, qui construit les paramètres de l'appropriation. C'est de là que sont tirées les conséquences anthropologiques de la tendance à revendiquer une proximité avec des disciplines voisines que sont l'histoire, l'ethnologie mais aussi la linguistique. Celles-ci sont toutes confrontées à la nécessité d'interpréter les traces écrites de la culture, donc d'avoir recours aux méthodes philologiques. Aborder ce processus d'appropriation par l'angle de la philologie, la science allemande par excellence n'a rien de surprenant dans la mesure où la démarche philologique est le fil conducteur qui caractérise l'ensemble des disciplines nommées et la visée de la culture germanique. Retracer les tentatives de Winckelmann, tant celles animées par la curiosité, l'objet de l'esthétique ou de la connaissance autour de la culture des Anciens, revient de ce point de vue à mieux cerner la spécificité du champ culturel allemand.

Dans le cadre de l'appropriation de la culture des Anciens, on peut se poser la question suivante d'un point de vue structurel : cette appropriation va-t-elle permettre une compréhension de l'Autre, une recontextualisation ou simplement une classification sur l'échelle de la civilisation ? Quelle part de légitimité est-elle accordée ou refusée à la Grèce de Winckelmann, plus imaginée que découverte ? Malgré une analyse exacte sur bien des détails, il faut insister sur ce détour par la Grèce du classicisme allemand, dans la mesure où il situe l'histoire de l'art non seulement dans son processus d'appropriation, mais aussi dans une perception globale du champ culturel allemand. Ce champ s'inscrit dans un mouvement double, entre un état poétique originel du monde d'où est issue l'Antiquité, et d'autre part dans l'élévation de l'Esprit vers la connaissance et l'exigence de la vérité. On voit sans peine dans les questions liées à la traduction, que Winckelmann recontextualise sur plusieurs plans, esthétiques et épistémologiques en important et détournant des significations et des notions étrangères. Aussi nous abordons le chapitre 3.2. « La Grèce du classicisme allemand », avec le cadre théorique des transferts culturels¹⁰ de Michel Espagne. Pourquoi vouloir fondre ces deux périodes, ces deux siècles assez différents, la Grèce antique et l'Allemagne du XVIII^e siècle dans la même problématique ? Winckelmann trouve une justification intellectuelle et esthétique

¹⁰ Cf. Michel Espagne (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990). « La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières : les amis de J. G. Wille et l'écho de Winckelmann » *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, Conférences et colloques du Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 101-135.

en traçant une indéniable continuité épistémologique dans le discours de la représentation de l'art grec. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, d'appropriation intellectuelle et culturelle qui donne à voir comment la Grèce antique est représentée et comment elle se redéfinit par le classicisme allemand.

À cette prise de conscience qui constitue le fondement et la révélation de l'art grec, même si elle reste dans l'ordre de l'imaginaire, il faut ajouter le principe d'une affirmation identitaire dont le climat se situe entre une verticalité et une transversalité des cultures. Il ne fait aucun doute que la culture des Anciens s'inscrit parfaitement dans la tradition intellectuelle des enfants de Faust¹¹. La réflexion théorique qui se dégage de la *Geschichte* tout en invalidant l'opération historique d'une sauvegarde éclaire certains aspects qu'ils soient politiques ou purement esthétiques. Cette problématisation du politique et de certains événements de l'histoire culturelle de l'Allemagne à travers un engagement esthétique est une des réponses que propose l'appropriation de la culture des anciens Grecs. Winckelmann se situe devant son objet, il en mesure la distance et définit son point de vue d'historien. La portée de son évaluation est à ramener dans le contexte historique, Winckelmann est avant tout un homme des Lumières, et toute l'acception excessive et idéologique de l'appropriation de la culture antique est à placer dans ce contexte intellectuel et historique. Nous touchons là un point important, dans la mesure où une des principales sources psychologiques de cette position est le motif du pathétique, fondement d'une réincarnation, celle de la grandeur antique dans l'Allemagne du XVIII^e siècle. Deux motifs jalonnent l'essence même du champ intellectuel et spirituel germanique : l'origine et la nostalgie¹². Deux perspectives longues dans lesquelles Winckelmann trouve une profondeur saisissante pour poser les jalons de la *Kulturgeschichte* allemande¹³. Le plus frappant est que l'expression d'une appropriation comme conquête historique et philosophique d'une époque et d'une discipline, a jeté le pont qui les relie à l'expression de leur argumentation originelle. Winckelmann intègre la culture des Anciens à l'esthétique allemande sans avoir jamais fait le voyage en Grèce. Source d'inspiration absolue, la Grèce finit par ressurgir ici et là, refoulée dans un processus d'intégration plus ou moins conscient qui se situe dans la sourde résistance d'une conscience douloureuse.

¹¹ Nous empruntons cette expression au titre d'un collectif. Cf. Bernard Nuss, *Les enfants de Faust. Les Allemands entre ciel et enfer*, Paris, Revue Autrement, 1994.

¹² *Ibidem*.

¹³ Sur ce point nous faisons un anachronisme historique dans la mesure où le terme qui désigne la *Kulturgeschichte* prend forme avant sa désignation au XIX^e siècle.

Elle devient l'image d'un revers inavouable de la psyché, telle une toile tendue à l'expression de tous les fantasmes, mais aussi, la Grèce de Winckelmann reste la légitimation de toute une entreprise culturelle, adaptée sans scrupules aux intérêts politiques du moment historique¹⁴. Il en résulte des pensées utopiques dans lesquelles la composante classique rend possible une nouvelle idée¹⁵ qui pénètre l'expérience historique, et transforme fondamentalement le concept d'histoire, en histoire culturelle (*Kulturgeschichte*).

Il n'est donc pas surprenant de constater que l'idée de la Grèce qui prend forme en Allemagne, va être adaptée et développée dans le détail d'un néoclassicisme qui lui est propre. Trois domaines se chevauchent étroitement, que l'on pourrait regrouper ici sous le seul terme de culture classique allemande. La notion de classicisme est à entendre comme le classicisme de la *Bildung*¹⁶, concept relevant proprement de la vie intellectuelle allemande, qui finit par intégrer ou tenter d'intégrer son contraire en s'ouvrant largement à ce à quoi elle s'opposait, le romantisme. À cette orientation correspond l'idée d'une Grèce non en tant qu'altérité foncière, mais d'une Grèce prise en tant qu'entité esthétique et imaginaire, fondement du discours historique sur l'art. C'est pourquoi dans la seconde partie, « 3.3 L'appropriation de Winckelmann en Allemagne », nous changeons de corpus pour questionner la réception de Winckelmann dans l'Allemagne cultivée. Cette appropriation de la culture grecque passe par plusieurs plans. Le premier représente la tradition littéraire, directement suivi par le second formé par la construction d'une culture (*Kultur*) et la notion de formation (*Bildung*). La question de la réception allemande de Winckelmann est à ce titre une voie d'accès qui s'impose et permet de mettre en évidence une composante essentielle de l'appropriation, celle de l'inscription de l'art et la culture grecs dans une tradition culturelle, philologique et littéraire. Derrière la réception de

¹⁴ Nous soulignons : l'exemple du messianisme et son apparent complexe de supériorité ne font que masquer certaines tendances profondes de l'appropriation de la culture des anciens Grecs.

¹⁵ Voir Reinhart Koselleck qui caractérise ses utopies comme une temporalisation qui peut être définie par la tension entre l'expérience et l'espérance. Id., « Die Verzeitlichung der Utopie » in *Vosskamp*, W., 1982-1985 [note 6], tome. 3, pp. 1-14.

¹⁶ La *Bildung* est un concept central des pays de langue allemande pour lequel l'art participe à la formation de l'humanité. Sur l'histoire du concept de *Bildung*, on peut consulter l'étude de Rodolph Vierhaus *Bildung*, in Otto Brunner, Werner Conze, Rainer Koselleck (édit.), *Geschichte Grundbegriffe*, Stuttgart : Klett-Cotta, vol. I, 1972, pp. 508-551. On pourrait assimiler cette notion à une forme d'auto-interprétation de l'esprit allemand. Cf., les *Lettres sur l'éducation esthétique* de Schiller, mais aussi R. Vierhaus, « Bildung » in Brunner, O., W. Conze et R. Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Cotta, tome I. p. 508. Les spécificités de l'histoire intellectuelle sur ce point se définissent dans la dimension critique de la culture française.

Winckelmann dans l'Allemagne littéraire et artistique, se construit toute une tradition culturelle. Herder, Lessing et Goethe, trois auteurs majeurs cristallisent le débat d'un point de vue littéraire, mais aussi politique et esthétique dans l'Allemagne du XVIII^e siècle. Ces trois voies constituent des points d'ancrage de l'appropriation de la culture, tant d'un point de vue intellectuel que structurel. Nulle part plus qu'en Allemagne, la Grèce antique n'a été aussi fortement intégrée à l'imaginaire et à la pensée, à la *Weltanschauung* des poètes et des philosophes comme genèse et comme complémentarité de l'histoire et du politique. C'est cette part de réalité qui nous intéresse ici, celle d'une Grèce intégrée dans une entité exogène. Essayons de mettre en évidence les questions que ce principe pose, ou encore parler du bon usage de la Grèce en Allemagne. En regard de la Grèce antique, l'Allemagne devient une entité culturelle à part entière. De cette prise de conscience, tout devient matière à renforcer le processus d'appropriation dans l'expérience esthétique et son discours historique. Une conscience historique qui va l'ériger en principe presque immuable avec l'usage politique. C'est au niveau politique que l'image de l'Autre comporte le plus de conséquences, dans la mesure où cette image nourrit les ambitions sans rapports avec la réalité. Cet aspect particulier du regard sur l'Autre, en l'occurrence l'art grec n'est pas réductible à l'aspect prédateur de Winckelmann. Il ne représente qu'un aspect du regard que l'historien, suivi par toute une culture allemande, pose sur la Grèce antique. Aussi ce chapitre ne se veut pas une simple démonstration de l'appropriation de la culture qui traverse cette histoire de l'art. Cette condition nous oblige à faire l'effort de revenir constamment vers notre point d'observation, et donc à remonter aux sources, les textes de l'époque. Comment choisir les textes, les passages artistiques les plus représentatifs de cette appropriation ? L'archétype même, on le trouve chez Herder dans *Le Tombeau de Winckelmann*¹⁷. Lessing avec son texte emblématique du *Laocoon*¹⁸ est une source esthétique et littéraire, et pour mesurer la déchirure culturelle de l'Allemagne on se tourne vers Goethe¹⁹. Ces auteurs clés articulent des aspects fondateurs de l'appropriation dont il est question et chacun de ces aspects présente une problématique particulière. Vu l'amplitude du matériau, on pourra facilement nous reprocher nos choix. Reste qu'ils sont suffisamment significatifs, surtout des points de vue de la culture et de

¹⁷ Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, traduction M. Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

¹⁸ G. E., Lessing, *Laocoon suivi de Lettres concernant l'Antiquité et Comment les Anciens représentaient la mort*, Paris, Hermann, 1964.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », in *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zürich, 1965, pp. 429-433.

Reste qu'ils sont suffisamment significatifs, surtout des points de vue de la culture et de l'histoire de l'art pour nous fournir des repères et tester l'hypothèse de l'appropriation de la culture des anciens Grecs conçue par Winckelmann²⁰. Il ne s'agit pas d'éclairer d'une lumière égale toutes les facettes de ce que l'historienne Butler²¹ a nommé « la tyrannie de la Grèce sur l'Allemagne » du XVIII^e siècle. En un mot, disons que Winckelmann a éveillé quelque chose.



Fig. 1. Pages des *Anmerkung*, Manuscrit de Winckelmann.

LA MORT DE WINCKELMANN : UNE ALLÉGORIE POUR L'ALLEMAGNE

« Leaning over his burial urn, the Graces weep disconsolately and sacrifice their gently flowing locks to strew them on the tomb of their friend²². » Ce sont les mots de Joseph von Sonnenfels, écrits de Vienne, ville où séjourna Winckelmann quelques jours avant sa mort tragique en 1768. Les études winckelmanniennes, leur instrumentalisation en Allemagne se singularisent par une puissante charge mythique. C'est son assassinat à Trieste, par l'Italien Arcangeli, qui provoqua ce sentiment d'une perte commune identifiée à une perte nationale. L'acte de mort possède sa propre sémantique, et il n'est pas indifférent de savoir de quelle façon l'historien a trouvé la mort. C'est de l'émoi que produit sa violence dans toute une Allemagne lettrée, de cette onde de choc, qu'on peut mesurer l'ampleur du

²⁰ On peut parler d'une société idéale qui passe par une éducation esthétique de l'homme. Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard qu'un ancien élève de Hegel, Georg Friedrich Gervinus entreprendra d'écarter littéralement l'esthétique du discours historique sur l'art. Cf. Id., *Histoire de la littérature nationale poétique des Allemands (1835-1842)*, trad., *Schriften zur Literatur*, éd. par G. Erler, Berlin, Aufbau Verlag : 156, cité par Bernd Witte, *Philologues*, I, op. cit., p. 77.

²¹ E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany. A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, Boston, Beacon Press, 1958.

²² Joseph von Sonnenfels cité in Wolf, *Geschichtliche Bilder aus Österreich*, p. 345 de la *Bibliothek der österreichischen Literatur*, III, (1769), p. 54.

prestige dont jouissait Winckelmann. Certains auteurs du passé ont l'élégance de ne jamais mourir. Ils nous donnent à penser en se mêlant à notre présent. Ils font douter, en résistant à toutes les catégorisations inventées par les historiens de la philosophie ou de l'art. Winckelmann est de ceux-là. Parmi les innombrables propositions que contient son œuvre théorique, le lien intime entre l'art, l'histoire et la philologie allemands, pourrait bien être la cruauté de sa mort. Elle fut comparée au destin de Priam²³. Sa violence en effet hante toute l'Allemagne, celle des poètes, des littéraires, des érudits, et décida à bien des égards du destin de l'histoire de l'art, mais aussi de toute une tradition de la pensée allemande de la fin du XVIII^e siècle. Rappelons simplement quelques phrases qui illustrent parfaitement ce choc sur les consciences allemandes. Elles sont là, libérées de toutes les contraintes normatives et parasitaires de la littérature : « J'ai pleuré non pas des larmes d'écrivain, mais des larmes humaines », a écrit Herder²⁴. L'effet de sa mort fut terrible, tout le monde le pleura. « J'attendais moi-même beaucoup [...] pour me consoler et trouver consolation à ma vie²⁵ » écrira Herder qui fit de Winckelmann un portrait mythologique, le comparant à Ganymède, l'élevant au sommet de l'Olympe, là où il trouva *Laocoon*, *Niobé* et *Apollon* :

« ... Du webst schon als Griechengott! In hoher, stiller Ruh der zweiten Jugend ...
Und hast du denn in ewigem Freudenmahle die zweite Himmelsjugend durchlebt !
... Selbst Himmelsschön und Sichtbarkeit Wirdt dir denn Trug einst werden²⁶ ! »

Cet affreux événement produisit un effet immense ; ce furent des plaintes et des gémissements universels. « La mort prématurée de Winckelmann fit sentir plus vivement le prix de sa vie²⁷. » C'est en ces termes que Goethe succombe à une émotion forte face à l'annonce tragique²⁸. Son texte, *Dichtung und Wahrheit* (*Poésie et Vérité*), révèle de façon

²³ *Neue Bibliothek*, (1768), p. 369, cité par Henry Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, *op. cit.*, p. 104.

²⁴ Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, *op. cit.*, pp. 64-65.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Nous traduisons : « [...] tu incarnes déjà le dieu Grec ! dans le calme immobile d'une seconde jeunesse [...] tu es éternel dans le ciel [...] Seule la beauté éternelle va t'apporter le repos ! » Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, Berlin, Weidmann (1877-1913), XXIX, pp. 296. De nombreuses références à la *Geschichte* sont contenues dans ce passage.

²⁷ Johann Wolfgang Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zürich, 1965, pp. 429-433. Goethe en parle également dans *Poésie et Vérité*, (*Dichtung und Wahrheit*), livre VIII.

²⁸ Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », *op. cit.*, pp. 184-185. Ce texte ayant été écrit des années après la mort tragique de Winckelmann, son témoignage d'un point de vue historique jouit d'une crédibilité historique. Goethe commence par décrire le retour de Winckelmann en Allemagne et l'engouement qu'il suscite auprès d'Oesner, l'ami et le vieux professeur de Winckelmann. À l'instar de Goethe, Karl Lessing a donné une image exemplaire de Winckelmann, juste avant sa mort : « Winckelmann, with his writings and his

assez exemplaire l'impact que la mort de Winckelmann eut sur le monde littéraire allemand : « Tel un coup de tonnerre sur un ciel bleu. Je vois encore la place où je l'appris²⁹. » Une réaction qui relève de la définition du génie faustien, bientôt suivie par toute une génération d'historiens profondément bouleversés par la vie de Winckelmann brutalement inachevée. Christian Félix Weisse fut le premier à l'apprendre en Allemagne³⁰. « Quelle perte pour l'Allemagne [...]. Combien d'importants projets sont perdus avec lui ? », écrivit-il à Klotz³¹. Mais peut-être le témoignage le plus émouvant reste celui de Lessing, qui simplement écrivit qu'il eût donné quelques-unes de ses années, afin que Winckelmann vive plus longtemps. Dans la même veine, Herder fit un commentaire, à la fin de ses *Erste Kritisches Wäldchen* (1769) : « Combien d'hommes de lettres et de connaisseurs de l'Antiquité auraient non seulement pu mais peut-être dû mourir à sa place³² ! » La liste des hommages reste longue et a été commentée abondamment par Hatfield, dans *Winckelmann and his german critics*³³.

L'expression de ces émois, qui naturellement se déversèrent dans les publications de l'époque³⁴, laisse émerger une forte résonance nationale. L'historien Hamann, un des

potent proof that one could attain neither true taste nor insight into art outside of Rome, had brought about such a state of affairs that at that time the learned and the gallant world spoke of nothing but ancient works of art, that it conversed about Rome, in order to gain culture, and that everyone considered the Greek and Latin authors quite obscure and disagreeable (*ungenießbar*) without the study of these antique works » Id., *G. E., Lessing's Leben*, Preface, Leipzig, 1887, cité par Henry Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., p. 254. On peut voir également Arnold Hermann Ludwig Heeren, « How Winckelmann was honored in Vienna on his last journey ! How the eyes of the great, indeed of some of the princes in the rest of Germany, were turned upon him ! » id., *Christian Gottlob Heyne*, Göttingen, Röwer, 1813, p. 224, cité par Henry Caraway Hatfield, *ibidem*, p. 99. Cf., Wolfgang Leppmann, *Winckelmann*, London, Victor Gollancz (ed.), 1971.

²⁹ Goethe cité par Henry Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., p. 99.

³⁰ Christian Felix Weisse dans une lettre adressée à C.L. von Hagedorn, *Euphorion*, XI, (1904), 432.

³¹ Id., *Briefe deutscher Gelehrten an Klotz*, I, pp. 79-80. La lettre n'est pas datée. La réaction fut discutée par le philosophe Philippe Daniel Lippert qui répondit à Klotz décrivant les derniers jours de Winckelmann. Sur le même ton émotif, Gleim a exprimé son horreur par un poème : « What news, dearest friend ! Winckelmann, the splendid Winckelmann ! The satanic murderer ! All day long I could not recover from the shock, I ran to our Lichtwehr, to all who have at least a partial realization of what we lost in him », *ibidem*, II, 124. Letter of June 21, 1768, cité par Henry Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., p. 100.

³² Nous citons l'anglais : « How many a literary Man and connoisseur of Antiquity not only could have, but perhaps should have died instead of him. » Henry Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., p. 102.

³³ Herder cité par Henry Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., p. 102.

³⁴ Christoph Gottlieb von Murr, a inclus dans sa *Bibliothèque de Peinture, de Sculpture, et de Gravure*, un compte rendu de la mort de Winckelmann. (Francfort et Leipzig : Krauss, 1770). On trouve des notices dans le journal *Acta Litteraria*, le *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, et le *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, etc. Dans le *Nova Acta Eruditorum*, (1768), on trouve une allégorie pour Winckelmann qui parle d'une irréparable perte pour la république des lettres.

critiques les plus virulents des théories de Winckelmann, dénonça la négligence avec laquelle Winckelmann fut laissé à son sort³⁵. Weisse a regretté que les manuscrits de Winckelmann restent entre les mains des Italiens, au même titre qu'Herder qui publiera son *Tombeau de Winckelmann*³⁶ avec une volonté clairement exprimée d'enraciner la mort de Winckelmann en Allemagne. Publication hautement symbolique que celle qui fut ce monument funéraire littéraire, « dont les pages ne manqueront pas de remplacer [ton Tombeau] en te rejoignant là où tu reposes³⁷. » D'emblée Herder associe Winckelmann et sa mort d'apatride à une dimension nationale forte. Winckelmann « est avant tout Allemand », sa *Geschichte* restera un « monument de la culture allemande », cet « étranger à Rome³⁸ » dont la « première floraison spirituelle,³⁹ » des *Gedanken* fut allemande même si sa *Geschichte* a été écrite à Rome. C'est en rêvant à la Grèce, qu'il se rendit à Rome en emmenant avec lui « dans les pays du Sud tout son système déjà élaboré⁴⁰. » L'exil prolongé n'a en rien représenté une source de fécondité selon Herder. Il faut rappeler qu'à l'intersection des deux langues figure une question sans cesse débattue par les Allemands. Winckelmann est-il resté Allemand, est-il devenu Italien ? Il n'est pas nécessaire dans ce contexte, de démêler cette question difficile, mais elle explique pourquoi, la catégorie nationale constitue un arsenal conceptuel essentiel pour la réception critique de la mort de Winckelmann, que ce soit celle de Herder, ou des Allemands en général. Le poète Benjamin Gottlieb Lorenz Boden, fut certainement le seul Allemand de cette époque à émettre des réserves sur l'événement :

« So the man had to perish because of his weakness. His fate touches me very deeply. He was not as good as Lippert portrays him, but neither was he as bad as Casanova is accustomed to describe him⁴¹. »

³⁵ Dans son tract, « Au Salomon de Prusse » (1772) il en appela à l'aide de Frédéric le Grand pour la culture allemande. C'est le sang de Winckelmann qui sera vengé. Cf., Hamann, *Schriften*, IV, p. 94, cité par Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., p. 103.

³⁶ Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, traduction de Marianne Charrière, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993. Écrit en 1778, il fut publié en 1832.

³⁷ Id., *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., pp. 63-64.

³⁸ *Ibidem*, p. 8.

³⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 44.

⁴¹ Benjamin Gottlieb Lorenz Boden in Meusel's *Lexicon des vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller*, (Leipzig : Fleischer, 1802-1816), I, 446-447, cité in Henry Caraway Hatfield, « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., p. 101. Possiblement l'auteur voulait parler de l'homosexualité de Winckelmann par l'utilisation du mot *weakness*.

Un puissant substrat émotif émerge de cette mort d'un point de vue de la réception historiographique créant une véritable aura pathétique autour de la représentation de l'art grec⁴².

La violence de son agonie va plonger l'Allemagne dans une hantise. Une souffrance qui la ronge comme si elle se prolongeait en sa mémoire. Elle n'arrête pas de continuer à s'écrire en elle en mettant en scène un profond et déchirant requiem à la puissance évocatrice exceptionnelle⁴³. Dans l'intervalle qui sépare Herder d'un historien comme Octavio Paz, en passant par Hatfield, pas un historien significatif de cette période, qui n'évoque longuement les derniers instants de Winckelmann. On entend encore « ce cri d'agonie », écrit Octavio Paz⁴⁴, telle une phrase épouvantablement dysharmonique. Herder clôt son *Tombeau* par la force du tableau antique de l'agonie de Winckelmann baignant six heures dans son sang⁴⁵. Ainsi Winckelmann a emporté son secret dans la mort. On pourrait fouiller dans les archives que l'on ne trouverait rien de particulier. Peu importe, en définitive. L'essentiel et la seule chose qui soit à en tirer, c'est la vie posthume et glorieuse du souvenir de l'historien, telle une trace de lumière d'un astre mort. L'importance de la réception historique qui émerge de ce rôle fondateur est une profonde charge mythique⁴⁶ qui va auréoler Winckelmann jusqu'au début du XX^e siècle. Aux regards des penseurs de cette époque, on notera sans peine comment cette histoire de l'art écrite avec une ferveur religieuse est devenue une composante incontournable de l'humanisme classique allemand. Il est vrai que l'étendue de cette influence, sa diversité ne sont que le reflet d'une pensée difficile à circonscrire, même si ces textes nous permettent d'orienter ou, tout au moins, d'éclairer notre lecture.

⁴² Nous soulignons ces avec les termes de l'historien Aby Warburg : « Ce qui survit dans une culture est le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace de cette culture. Le plus mort en un sens, parce que le deuil de l'immortalité est le plus fantomal. Le plus vivant parce que le plus mouvant. », in Didi-Huberman, *ibidem*.

⁴³ Nous pouvons faire un parallèle avec Dostoïevski qui en 1867 à Bâle contempla le *Christ au tombeau*, œuvre mystérieuse du peintre Hans Holbein exposée au *Kunstmuseum*. Dans son roman *L'Idiot*, Dostoïevski fait décrire cette œuvre par le prince Muichkine qui remarque : « Cette œuvre pourrait faire perdre la foi à tant d'hommes quand ses fidèles purent voir son corps, comment purent-ils croire à la résurrection ? ». Cf., Dostoïevski cité par Pascal Griener dans *De la Puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme*, Paris, conférences et colloques, Louvre, 1997, note 16, p. 119.

⁴⁴ Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 42.

⁴⁵ Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 65.

⁴⁶ Henry Caraway Hatfield consacre un chapitre sur la réception de la mort de Winckelmann en Allemagne, id., « The tidings of Winckelmann's death », in *Winckelmann and his german critics*, op. cit., pp. 99-105. Voir également Élisabeth Décultot qui introduit son livre par la question du mythe. Id., *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op., cit., pp. 1-6.

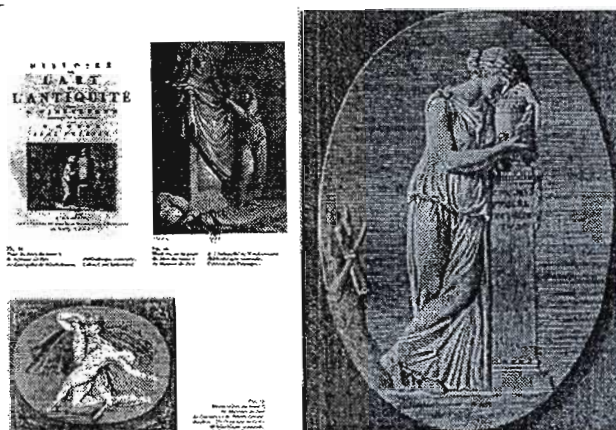


Fig. 2. Gravure de la première édition française de Winckelmann (1769).

Fig. 3. Domenico Apari (1745-1831), Clio et l'urne de Winckelmann, gravure, 1779.

Winckelmann-Gesellschaft, Stendal.

La stèle porte l'inscription : « *Crudeli funere extinctum* » (Victime d'une mort cruelle).

3.1 L'APPROPRIATION DE LA GRÈCE ANTIQUE

L'appropriation de la Grèce antique n'est pas une simple exhumation parmi d'autres, de motifs antiques remis au goût du jour par des spéculations néoplatoniciennes. La première histoire de l'art est marquée par de profondes contradictions. D'une part, on trouve l'immense travail de préparation du matériau historique et philologique de la Grèce antique que personne n'avait entrepris avant Winckelmann. En même temps, au cœur de ce développement historique, il y a la puissance de la vision de l'historien qui fonde l'origine du mythe de la Grèce antique. Le mythe chez Winckelmann agit comme pièce maîtresse de l'appropriation de la culture de la Grèce. Il est à la fois coupure d'avec le moment de l'origine, mais aussi co-présence à l'origine. Son espacement imaginaire se laisse mieux appréhender par la structure propre au phénomène de l'appropriation de la culture de l'Autre, celui d'un réinvestissement de l'espace, d'une infiltration, mais aussi d'une permanente mutation autour des positions immuables du classicisme. Certes si on se réfère par exemple, à la position du Beau idéal, qui reste au centre du dispositif théorique, il se modifie singulièrement avec l'appropriation, légitimant même les fécondes notions d'idéologie et d'inconscient⁴⁷.

⁴⁷ Ce n'est pas un anachronisme que d'évoquer la notion d'inconscient à propos des idéologues. On peut rappeler à cet effet le passage de Destutt de Tracy : « Il faut admettre qu'il se passe en nous en un instant un

Que le monde allemand ait été hanté par l'image idéale de la Grèce antique, est désormais un lieu commun pour la réception historiographique. C'est Mme de Staël qui reprend la dédicace de Winckelmann, en soulignant ce que ce mouvement avait d'identificatoire : « On appelait Weimar l'Athènes de l'Allemagne⁴⁸. » Au milieu du XVIII^e siècle, les rapports qui lient l'Allemagne et la Grèce antique sont d'une densité remarquable. L'historienne E-M. Butler a contribué à en dégager les virtualités dans une étude dont le titre en lui-même est éloquent⁴⁹. C'est avant tout en tant qu'amoureux de la Grèce antique que Winckelmann élabore une vaste fresque historique de l'art antique, mais aussi en esthète, en *Aufklärer* et en visionnaire. Cette représentation de la Grèce antique prend la forme d'une véritable nostalgie amoureuse pour l'historien. Sa perte paraît d'autant plus profonde que son objet a été mythiquement élevé. La célèbre gravure de Füssli, *L'artiste ému par la grandeur des ruines antiques* (fig.4)⁵⁰, prend ici dans ce contexte toute sa valeur. Elle illustre l'expression déconcertante de la mélancolie des ruines, qui reste à la base de ce sentiment singulier qui deviendra le propre des romantiques allemands. Mais l'artiste Füssli est connu pour être un praticien consommé d'une symbolique trouble. La métaphore de l'émotion mélancolique est aussi sexuelle. L'Antiquité représentée par les fragments de la statue de Constantin joue de l'onirisme, truque la vérité comme l'art du sophiste. L'important est ailleurs. La pose de l'artiste ému par la grandeur d'une Antiquité visionnaire est celle de l'abandon. Elle mue l'artiste en rêveur, rêvant la scène sur un mode cher à Füssli, qui est celui du fantasme. Ses fragments antiques à la blancheur lunaire peuplent son songe rêveur. Tel est bien le paradoxe de l'Antiquité dans l'Allemagne de Winckelmann, une métaphore, celle d'une vision onirique de l'histoire et son dialogue avec une réception culturelle.

⁴⁸ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Firmin-Didot, 1928, [1813], pp. 20-21.

⁴⁹ E. M. Butler consacre son chapitre II à Winckelmann, « A latter-day Greek », in *The Tyranny of Greece over Germany. A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries*, op. cit., pp. 11-48.

⁵⁰ Le peintre Füssli fait en 1770 son voyage en Italie et sous l'influence de Winckelmann trouve dans l'art antique le modèle décisif de ses figures. En 1775, il est à Naples et visite les fouilles de Pompéi et d'Herculanum.



Fig. 4. Johann Heinrich Füssli, *L'artiste désespéré devant la grandeur des ruines antiques*, (1778), Zürich, Kunsthaus.

Ce retour vers l'Antique n'est pas simplement une intention réparatrice consolatrice ou restauratrice en Allemagne, mais aussi le projet d'une véritable révolution culturelle. Winckelmann en est le précurseur, suivi par toute une littérature qui partage l'impulsion de l'historien vers la Grèce antique d'un point de vue de l'histoire, de l'histoire de l'art, de la connaissance des arts et de l'esthétique. Il est aujourd'hui bien connu que Winckelmann représente pour Herder, auteur du *Tombeau de Winckelmann*, pour le Goethe classique, l'auteur du *Voyage en Italie* en particulier, la mesure incontournable et fascinante de l'esthétique classique allemande. On parle d'un « winckelmannisme sans faille », d'un amour persistant lié à la noble simplicité qui va jusqu'à soutenir que « ce qui est sain est classique, ce qui est romantique est malade⁵¹. » Lessing n'est pas en reste. Dans son *Nathan le Sage*, il concentre l'idéal winckelmannien des Lumières, et dans son *Laocoon* il s'appuie sur l'art hellénistique pour lutter à la fois contre la tyrannie de l'hégémonie française, davantage orientée vers une Antiquité romaine. Le monde allemand en général cultive une attitude particulière à l'égard du passé gréco-romain, et construit son historicité à partir de l'origine antique à l'image de ce « [...] paradis irrévocablement perdu⁵² », et de son inévitable questionnement « Où t'es-tu envolée, enfance du vieux monde, chère et douce simplicité se traduisant en images, œuvres d'art et mots⁵³ ? [...] »

⁵¹ Johann Wolfgang Goethe, *Maximes*, 1031, cité par Danièle Cohn, « Ce que Goethe a vu en Italie », in *Johann Wolfgang Goethe. L'un, l'Autre et le Tout*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 203-204.

⁵² Schiller (1759-1805), in Albert, Henrich, « Loss of Self, Suffering, Violence : The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard », *Harvard Studies in classical philology*, London Harvard University Press, 1984, p. 216.

⁵³ J.-C. Herder dans *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 26.

De ce socle intellectuel allemand, émerge un classicisme qui trouve une continuité dynamique et qui fait se répandre une tradition, une représentation, une consistance qui ont survécu dans l'histoire de l'art jusqu'au XX^e siècle.

Ces raisons mythiques, oniriques et historiques nous amènent à considérer l'histoire de l'art du point de vue de l'appropriation comme unique pierre angulaire du classicisme et de la conformité à certaines règles⁵⁴. On instaure une esthétique qui complèterait davantage l'édifice idéologique et ouvrirait le champ épistémologique de l'art à une anthropologie. Il y a l'œuvre historique qui a pris une valeur de mythe artistique en particulier autour de ses accents téléologiques. Mais de cette couverture propre au classicisme de Weimar se déploie une pensée singulière dont les conséquences sont immenses. Il y a d'une part la vision de l'art grec comme art éternel ou anhistorique qui a pour fonction de mettre en place le discours sur le Beau avec ses qualités de clarté, de simplicité, et d'harmonie. Cet arsenal classique s'inscrit dans le mouvement de l'histoire allemande d'un point de vue esthétique et idéologique. L'appropriation de cet art et de cette culture de l'éternité, conservés en même temps comme des reliques et des traces dans les cabinets d'antiquaires et les musées français et anglais, va être à l'origine d'un frémissement propre à la construction de la culture allemande. Voir un objet ailleurs que là où il a été fait, l'inscrire dans un espace culturel c'est le projet de Winckelmann qui la fait activement passer d'un monde culturel à l'autre. Une anthropologie est en germe dans de telles propositions. La manière dont l'historien réinscrit ces éléments dans une structure de la conscience allemande les fait passer de fragments muséifiés, à une réinterprétation singulière, que ce soit là une violation ou une appropriation implique qu'un tel processus comporte une part d'ethnicité. Il est le propre de son auteur qui légitime ce caractère d'ethnicité avec la part de l'art grec originel constituant un dialogue tragique avec ce qui est mort.

Si le classicisme de Weimar procède de ce dialogue, on conçoit qu'il en fasse des positions philosophiques qui oblitérent une véritable identité culturelle. De quoi parle-t-on quand on parle d'identité culturelle ? Il ne s'agit pas d'entrer ici dans la complexité de « cette représentation de soi⁵⁵. » Il suffit de soulever cette question en rapport étroit avec

⁵⁴ Nous avons souligné la question mythique dans la partie I, « Appropriation historique. »

⁵⁵ Malek Chebel, *La formation de l'identité politique*, Paris, P.U.F., 1986, p. 35. Ce livre synthétise un ensemble de problèmes reliés à la formation de l'identité tant du point de vue sociologique que politique.

la réception de la culture de l'Autre. Le cas de l'expression de « calme grandeur » comme respect de la règle artistique s'avère particulièrement éclairant dans la mesure où cette règle esthétique se greffe sur des conceptions philosophiques allemandes comme l'étude intellectuelle et sensible de la notion de *Stille*. On insistera également sur le cas de la beauté comme orthodoxie idéologiste. Il s'agira de dénicher en quoi ces conditions ont été possibles, et de vérifier comment la culture de l'Autre va devenir une partie intégrante de l'histoire de la sensibilité de l'Allemagne. Une esthétique différente va s'instaurer afin de compléter l'édifice idéologique, il va falloir vérifier comment dans ce rapport à la mémoire, l'histoire culturelle de l'Allemagne a favorisé cette réception de l'art et de la culture grecs. Enfin il va importer de considérer le lieu tellement présent dans l'appropriation de la Grèce antique, où le fétichisme et la théorie historique de la culture artistique se confondent. La projection de l'historien et de ses valeurs fantasmées ou culturelles, vers la culture antique, est une des principales articulations de cette histoire de l'art. Dans son effort pour concilier deux univers contradictoires, Winckelmann pose des jalons qui dépassent les questions reliées à un simple transfert culturel⁵⁶. Il s'agirait davantage d'une sorte de prosélytisme autour d'une mémoire anthropophage et d'une absorption de l'Autre dans l'assemblage d'une esthétique plus anthropologique qu'historique.

3.1.1 UNE APPROPRIATION DU PASSÉ ANTIQUE PAR LE REGARD ESTHÉTIQUE DE WINCKELMANN : « L'ŒIL GREC »

Le motif du regard peut prétendre être le premier motif d'une appropriation proprement germanique. Il déplace quelque peu le dialogue intermittent mais récurrent, jamais abandonné entre anthropologie et histoire, mais aussi le regard reste le foyer du désir. Il se situe sur une ligne de fracture qui sépare en deux le présent et le passé, qui participe au moins autant du monde de l'imaginaire que du monde de la connaissance. L'œil, le plus intellectuel des cinq sens, l'organe le plus « théorique » (Aristote), symbole de la connaissance dans la pensée grecque⁵⁷, reste l'emblème du processus de la raison, mais il

⁵⁶ Nous devons à Michel Espagne l'usage du terme « transfert » dans le sens de transfert culturel qui repose sur l'étude historique des transferts culturels qui ont marqué cette époque. Cf. *Id.*, et Michael Werner, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paris, 1988.

⁵⁷ Cf. Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, Maspero, Paris, 1962. Rappelons-nous également du verset biblique concernant les yeux qui s'ouvrent comme une conséquence du mal. Le fait de pouvoir voir introduit la connaissance au cœur de l'être. Sa dimension esthétique justifie le rôle que lui a

scelle le destin anthropologique de l'histoire de l'art. La question du regard⁵⁸ est complexe et suscite d'étranges fantasmes d'appropriation. D'un côté, l'œil s'ouvre aux jouissances charnelles, de l'autre il est proche des mystiques qu'incarnent les mythes esthétiques de la beauté. Nous l'avons étudié tel un lieu d'observation, un fait de méthodologie historique chez Winckelmann, mais aussi le regard est un fait anthropologique⁵⁹. C'est de cette ambiguïté qu'on pourrait déduire les avatars de la représentation de l'art grec. Retenons simplement ici quelques aspects décisifs pour la suite de la réflexion, et restons-en au seul aspect qui conduise à définir la rencontre entre une esthétique singulière et une philosophie de l'histoire. Ce point emblématique du premier romantisme allemand à bien des égards reste le postulat enfoui de l'historiographie classique. À la base de l'histoire de l'art, de l'esthétisation de l'histoire, il y a nécessairement la question du regard :

« Semblable aux vaillants navigateurs des siècles passés, il découvrit et conquiert des mondes qui étaient complètement inconnus, ou du moins qui avaient été longtemps soustraits aux regards de l'homme⁶⁰. »

Cette phrase olympienne ne fait qu'infirmier l'émergence du précepte méthodologique que Winckelmann met en place et qui ajoute explicitement l'anthropologie comme voie d'approche du phénomène esthétique. « Quel auteur a regardé [l'art] avec les yeux d'un artiste averti ? » a souligné l'historien (fig.5).

La voie est tracée qui correspond aux degrés de l'initiation de la beauté, mais aussi revenir sur cette évidence c'est pointer du même coup ce qui différencie un historien de l'art qui travaille à partir de l'art, et un antiquaire qui préfère les recherches érudites. Les avancées les plus saisissantes de l'histoire de l'art de Winckelmann, ses descriptions les plus réussies et le caractère exemplaire de son expérience, sont la conséquence de son regard. À l'issue de chaque description de statue, on est mis devant un montage selon les études contemporaines d'Élisabeth Décultot⁶¹ qui parlent de véritable collage conceptuel dans le

assigné la tradition platonicienne, du monde sensible au monde intelligible. La théorie de l'art est le résultat d'une assimilation du regard et de la connaissance comme le signifie sans équivoque la langue grecque, savoir, c'est voir (*ideîn*).

⁵⁸ Sur la conception grecque de l'art et de la beauté à partir de la perception visuelle, on peut se référer à Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, op. cit., pp. 37-77.

⁵⁹ La question du regard revient en effet à tous les coins de notre réflexion qu'il soit historique, de nature antiquaire ou anthropologique, cf., Partie I, 3.1.2. « Un regard anthropologique propre au XVIII^e siècle. »

⁶⁰ Hettner, *Geschichte des deutschen Litteratur im XVIII Jahrhundert*, 2^e livre ; 4^e éd. Brunswick, 1893.

⁶¹ Cf. Élisabeth Décultot, *J.-J. Winckelmann. De la description*, *ibidem*. La description reste le principal outil de l'histoire de l'art, « celui qui fonde en partie la légitimité de la discipline. » Cf. Roland Recht, *Le texte de*

cadre de l'*ekphrasis* classique. D'un côté, l'on trouve la tradition de l'*ekphrasis* antique qui a pour but de donner une impression de vie, de l'autre on trouve un paradigme de vérité basé sur la figure rhétorique de la citation, c'est-à-dire la présence de documents relatifs à l'époque étudiée. Les descriptions en participant ainsi de l'œuvre deviennent présentes et agissantes sur le regard de l'historien mais aussi sur celui du regardeur. Cette dimension n'a pas été souvent commentée dans la mesure où elle reste la cause principale du regard qui concilie différentes attitudes et cumule les traditions autour de ce que l'on peut nommer une rhétorique de l'anthropologie.⁶²

Voir est un phénomène indissolublement lié au voyeurisme, regard historique ou contemplatif, le regard vivant devient la pièce maîtresse de l'histoire, celle de l'historien, mais aussi celle du spectateur. L'œil est ce qui permet à Winckelmann de tenir le monde grec à distance mais aussi le regard est ce qui dans le corps rappelle notre destinée d'êtres détachés d'un tout originel. Regarder pour Winckelmann c'est aimer et désirer, donc vouloir combler ce manque, en portant son regard vers ce que nous ne sommes plus.



Fig. 5. Federico Zuccari vers 1540-1609), *Taddeo, frère de l'artiste, copie les monuments antiques de Rome*, dessin au lavis.

On peut revenir aux remarques d'Élisabeth Décultot⁶³ pour les liens à établir entre les activités d'observateur, de lecteur et d'écrivain chez Winckelmann. On est aussi mis devant l'ordre de la physiologiste de la vision, dans la genèse et les avancées des études anatomiques du XVIII^e siècle, de l'optique et de l'histoire intellectuelle en général. Mais

l'œuvre d'art : la description, Colmar (France), Presses universitaires de Strasbourg, Musée Unterlinden, 1998, p. 11. Pour une réflexion sur la description, il faut bien sûr se référer au XVIII^e siècle, au *Laocoon* de Lessing, *ibidem*.

⁶² Sur ces débats, cf. R. Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1988, passim. On peut également se référer au texte de C. Ginzburg, pour les questions rhétoriques et les moyens dans la description, cf. C. Ginzburg, « Montrer et citer. La vérité en peinture », *Le Débat*, N. 56, sept-oct. 1989, pp. 43-54.

⁶³ Élisabeth Décultot consacre un chapitre à la question de l'œil mis en parallèle avec l'activité scientifique de l'historien. Cf., J.-J. Winckelmann, *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 285-292.

le regard laisse également émerger une des lignes de forces qui renvoie de façon immédiate à l'examen du classicisme esthétique allemand. Car loin d'être le parfait représentant d'une certaine pureté consacrée par la tradition, Winckelmann est surtout le théoricien d'une esthétique infinie, et postmoderne avant la lettre si on se réfère à l'absence de l'objet qui est à l'origine de la construction de l'histoire de l'art⁶⁴. Dans une perspective anthropologique, le regard sert à compenser l'expérience de la perte et du déchirement. Mais il est aussi la manifestation du fond mélancolique des expériences esthétiques de l'homme. On se souvient du mythe de Narcisse qui s'affola et mourut d'avoir pris pour la réalité ce qui n'était que le reflet illusoire et insaisissable de sa propre image. Ou encore l'histoire de Pygmalion, dont Vénus anima la statue qu'il venait de façonner et dont il tomba amoureux.⁶⁵ Double jeu du regard qui se présente comme un simulacre ambigu d'une mise en perspective de l'imaginaire. Fantasma ou rêve, ou théorie littéraire de l'amour, ce n'est pas un hasard si l'histoire de l'art se présente comme le récit d'un rêve fait d'images intérieures et immatérielles, nourri d'images extérieures et matérielles, déréalisées à leur tour et appropriées de mille manières.

Le regard est une expérience désordonnée, obsédée par les contradictions qui ouvrent sur des questions de mémoire et d'imaginaire, en faisant du mélange des formes, de la pratique du fragment, de la pratique philologique, des études antiques, ou encore du rapport entre l'art et la vie des questions décisives. Winckelmann par la complexité de ses positions, ruine par avance une interprétation exclusivement classique, du moins celle qui lui est généralement attribuée. À l'image de sa combinatoire encyclopédique, (Winckelmann fut le bibliothécaire du comte de Bunau) son esthétique multiple prend dans le contexte contemporain du décloisonnement disciplinaire et d'une anthropologie visuelle, une actualité et un relief particuliers. Le regard relève l'ambiguïté des écrits esthétiques de Winckelmann, mais pose le problème esthétique différemment. La nature du contexte culturel de l'époque aide à expliquer le rapport particulier que Winckelmann entretenait avec les œuvres. Le XVIII^e siècle voit apparaître une génération de chercheurs éclairés (pour ne nommer que Caylus) qui désirent mettre leurs conceptions historiques à l'épreuve de l'analyse empirique. Leur objectif fut d'élever la science du *connaissanceurship*

⁶⁴ Nous pensons en particulier aux expériences photographiques de Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Francfort-sur-le-Main, Herbert Steiner, 1966.

⁶⁵ Cf. Gérard Simon, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I et II, Paris, Editions Maspéro, 1974.

afin de tirer une connaissance « de l'esprit et de la main de l'artiste⁶⁶. » La plupart des auteurs allemands, en particulier romantiques, sont bicéphales. À la fois peintres et penseurs pour ne nommer que Runge ou Novalis. Winckelmann ne déroge pas à cette règle. Le regard est sûrement le lieu d'une impulsion esthétique bicéphale distendue entre un héritage méthodologique classique, une attitude contemplative qui trouve ses racines dans la théologie piétiste, mais aussi il construit le cadre d'une anthropologie de l'art.

L'œil grec, ou le regard de l'historien sont à la base d'une critique anthropologique chez Winckelmann et laissent bien des questions en suspens. Le regard reste insaisissable, mais avant tout, il reste le lieu de l'expérience allemande telle que la réception historique l'a fondée, idéaliste et classique. Le regard contemplatif de l'historien reste à la base d'une esthétique proprement allemande, le piétisme, mais aussi de façon plus surprenante, il reste à la base d'une philosophie de l'histoire tangible dans l'attitude adoptée à l'égard de l'Antiquité dont il est question et de ses causes spécifiques. Car l'Antiquité dont il s'agit est fondamentalement différente de celle qui fascinait la Renaissance. Même si on retrouve une ferveur chez Winckelmann qui peut s'apparenter à celle des premiers humanistes, gardons-nous de n'y voir qu'un grand mouvement de retour aux sources de l'art⁶⁷. L'Antiquité de Winckelmann n'est plus romaine, elle est grecque et les statues ne suscitent plus le complément de la révélation chrétienne mais l'admiration de la puissance de l'esprit humain.⁶⁸ En les célébrant, Winckelmann met l'accent sur la forme même d'une « religiosité anthropocentrique⁶⁹ ». L'Antiquité grecque divinise l'esprit humain du XVIII^e siècle. Art et esprit se rencontrent dans l'image de l'Antiquité, « l'étude de l'art grec, par sa supériorité doit l'aider à dégager une vérité⁷⁰ ». En cela, elle est d'une autre nature que celle des humanistes, justement parce qu'elle donne l'épure d'une philosophie de l'histoire. Ce plan frontal que représente l'Antiquité passe par le regard passionné de l'historien, mais aussi par la constitution de cette *Weltanschauung* occidentale définie par le système philosophique de Hegel. Ce regard reste fondamentalement celui de la conscience occidentale, encore à bien des égards présente, et cela en dépit des études

⁶⁶ Nous traduisons Alex Potts, *ibidem*, p. 76.

⁶⁷ Les recherches érudites qui ont précédé Winckelmann en ont dégagé l'épaisseur temporelle et dans le sillage de Vasari, Winckelmann impose une vision cyclique de l'art ancien. Cf. Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, voir en particulier « De l'Antiquité savante à la beauté antique », Paris, Gallimard, 2003, pp. 112-123.

⁶⁸ Ce point relié à des spécificités germaniques et piétistes autour du regard sera développé dans la partie IV. Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹ Cette terminologie empruntée à Krzysztof Pomian va devenir intensément la nôtre.

⁷⁰ Winckelmann, *ibidem*, p. 225.

contemporaines issues du postcolonialisme. Sa place, son rôle et son sens historiques demeurent étroitement subordonnés à l'idée que l'Occident se fait de lui-même et de sa fonction universalisante.

Cette question du regard nous fournit l'occasion d'insister sur ce qui va devenir le véritable lieu du projet de filiation entre Winckelmann et toute une esthétique allemande. Il va sûrement constituer un socle durable d'un point de vue de la rhétorique. Son regard est à la fois de l'ordre d'une construction subjective, tout en démontrant une volonté d'objectivité quasi-scientifique à ne pas déformer les objets, et faire apparaître les statues telles qu'elles étaient. Cette perspective qui fait paraître la dialectique de l'individu et de son temps en la montrant comme partie d'un tout et de son époque, fonde l'essai que Goethe consacre à Winckelmann⁷¹. Goethe sait que Winckelmann constitue la mesure incontournable de l'esthétique classique, artistique et littéraire de son temps. Le retour de Goethe⁷² au classicisme signifie donc se mesurer à cette référence. Il prend la forme d'une vision nouvelle, « l'œil grec de Goethe » écrira le poète Heinrich Heine⁷³ plus tard, qui est aussi une tentative d'historisation lui permettant de rester fidèle aux normes esthétiques imposées par Winckelmann. Toute l'esthétique de Goethe va s'imprégner de ce regard contemplatif de Winckelmann, et aboutira vers le milieu du XIX^e siècle à l'élaboration d'une véritable religion de l'art. Winckelmann reste la mesure du modèle à atteindre. D'un autre côté, il va également incarner tout ce qu'il faut éviter d'un point de vue historique selon Herder⁷⁴. Conformément à l'esprit du temps, cette double réception renvoie à la polarité à travers laquelle Herder va définir sa propre position historique en s'emparant du cœur théorique de l'histoire de l'art. Car toute l'imagerie littéraire chez Herder, exaltant

⁷¹ Nous faisons référence au texte suivant : Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », *ibidem*.

⁷² Pour ne citer que cette remarque de Goethe : « Tout regard se transforme en une observation », et « toute observation en une réflexion, et toute réflexion en une appréhension [...] » Id., *ibidem*.

⁷³ Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, Hamburg, Manfred Windfuhr (éd.), 1973-1997, vol. VI, p. 147 : « [...] Goethe, lui de son œil grec, voit tout l'obscurité et la lumière. Nulle part, il n'imprime aux choses les couleurs de ses états d'âme [...] ».

⁷⁴ Cette question sera développée dans le chapitre 3.3.2.1. Le projet de Herder. Cf. J.-C. Herder, *Plastik*, in *Sämtliche Werke*, éd. Bernhard Suphan etc., 33 vol., Berlin 1877-1913, cité par Élisabeth Décultot, in J.-J. Winckelmann. *De la description*, op. cit., pp. 175-180. Herder, *Plastik*, Leipzig, 1778, in J.-G. Herder, *Werke*, G. Arnold, M. Bollacher et alii (éd.), 10 vol., Frankfurt/Main, 1988. Le propos de la *Plastique (Plastik)*, texte qui eut au moment de sa publication en 1778, un accueil mitigé. C'est à partir de 1800 qu'il participa véritablement à la réflexion sur l'art en Allemagne. Il s'agissait pour Herder, dans un premier temps, d'établir une ligne de partage stricte entre peinture et sculpture et de contribuer au débat relevant des organes de la vue (peinture) et du toucher (sculpture). Ce faisant Herder bouleverse la hiérarchie traditionnelle des sens qui faisait de l'œil l'instrument le plus noble de la connaissance sensible. Par ailleurs, le regard revendiqué par Herder, a trouvé une expression proprement allemande dans la perspective définitionnelle de la calme grandeur, la *Stille* allemande. Cf. « La réception allemande de la *Stille* », *ibidem*.

les rêves de beauté de Winckelmann et les temps merveilleux d'une Grèce révolue va être la source inspirée de plusieurs textes, tout en infirmant la nature hasardeuse du système historique de Winckelmann. Enfin, Hegel va s'emparer du motif du regard comme celui de l'âme philosophique de l'histoire de l'art, en écrivant que « [...] L'œil vide des statues grecques est le signe même de leur dimension intérieure⁷⁵. »

Ce dernier point nous permet d'ouvrir une parenthèse sur la perception et la vision réflexives de Winckelmann. À partir de ses échanges épistolaires, s'esquisse une herméneutique ethnographique soucieuse de rendre compte de la spécificité des objets mais aussi de ses propres réactions en tant qu'étranger, Allemand et historien, sujet de l'observation. Cette herméneutique présente un départ intéressant pour une réflexion sur le rapport entre le regard subjectif et son objectivité historique. Car essentiellement, ce qui importe ce n'est pas tant l'objet mais le rapport entre lui et l'historien qui soulève une dynamique relationnelle, un dialogue entre Winckelmann et la présence des choses. Il s'agit de prendre en compte ce que Winckelmann et avec lui toute une époque ont choisi de voir.



Fig. 6. Anton Raphael Mengs (1728-1779), *Portrait de Winckelmann*, c. 1758. Huile sur toile, 63x49 cm. New York, Metropolitan Museum.

Fig. 7. Friedrich W. Doell, buste de Winckelmann, marbre, 1781. Rome Musei Capitolini, Protomoteca.

3.1.2 LES TERMES DE LA RENCONTRE : ROME, UNE TRANSVERSALITÉ TEMPORELLE

À partir de cette figure encore rhétorique et abstraite, celle du regard, Winckelmann envisage les conditions qui lui donneront plus profondément une substance. Il fait entrer les ruines et les fragments dans les catégories de l'espace et du temps dans l'approche de l'histoire de l'art. Cette partie prenante va constituer la face visible qui hante toute l'histoire, celle de la sauvegarde et de l'immortalité de l'art grec. Ce concept de

⁷⁵ Hegel, *Cours d'esthétique*, tome I, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier-Montaigne, 1995, p. 212.

matérialité s'exprime à travers les célèbres passages dédiés à la grandeur déchue d'un art réduit à l'état de vestiges, et sont bien plus que des digressions émotives. Dans un autre registre, le critique Michael Riffaterre a montré comment le temps s'incarne sous la forme d'une rêverie sur le monument qui spatialise et sublime son passage, « il est un mode d'expression qui présuppose un passé et engage un avenir⁷⁶. » C'est précisément ce qu'a décrit Winckelmann qui avait conscience de la difficulté de la tâche : d'un côté Rome est le lieu des vestiges de l'art grec, ce qui survit à une disparition, de l'autre, Rome est le lieu qui a conservé et transmis le message. Au-delà de ses atermoiements considérés comme des figures de styles qui ponctuent les figures descriptives de la beauté idéale, Winckelmann reste l'historien qui explore et croise le temps en ses multiples facettes. En projetant l'art dans le temps, il délègue à Rome et à l'histoire l'accomplissement de sa sauvegarde.



Fig. 8. Hubert Robert, *La découverte du Laocoon*, 1773, huile sur toile, H.1,194 ; L.1,625, Richmond Virginia Museum of Fine Arts.

Il reste alors une méthode à élaborer qui se dévoile dans le rapport émerveillé de l'historien à la ville mythique. À l'évidence la Rome de Winckelmann résulte d'une interprétation fantasmée, et bien qu'il soit risqué d'orienter le propos vers une forme freudienne, il faut bien admettre que l'Antiquité de Winckelmann émerge à Rome entre les découvertes et l'invention, entre le rêve et la science. Le désir d'histoire chez l'historien ne peut être séparé des racines profondes qu'il a dans la mémoire, la pensée ou le rêve. La clef de ce désir passe par la conjonction unique de Rome qui donne une vigueur démultipliée à l'objet à l'issue duquel tout ce qui existait auparavant est refondu dans une combinaison très différente qui passe par un mode de perception, celui du regard

⁷⁶ M. Riffaterre, « Chateaubriand et le monument imaginaire », in *La production du texte*, Paris, Seuil, 1974, p. 131.

qui privilégie le contact avec l'objet. Cette synthèse se fera à Rome, au moment où Winckelmann quitte Dresde pour toujours.

À la suite de ce mot d'ordre « Viens et vois⁷⁷ » de Winckelmann se confirme le rôle essentiel de la révélation que fut Rome. Peu après son arrivée, il précise « j'ai déjà appris qu'on parle en myope des Antiquités, d'après les livres, mais sans les avoir vues⁷⁸. » Quelques mois après, il écrit « je le vois bien, on ne peut pas écrire sur les Antiquités sans avoir été à Rome et en ne faisant rien d'autre⁷⁹. » Ainsi l'élaboration d'une doctrine sur l'historicité de la beauté idéale en histoire de l'art se double d'une méthode pour s'inventer une antique *sapience*. L'histoire de l'art naît de cette double prise de conscience. Dans les premiers temps, la science antiquaire au contact de l'Antiquité à Rome est traversée par de multiples tensions qui se réduisent à choisir entre les sources textuelles et les sources matérielles⁸⁰. Cependant l'esquisse mise en place par Winckelmann va au-delà de ces conflits qui d'un point de vue de la méthode s'inscrivent dans la compilation, l'interprétation ou les fouilles (fig.8). On comprendra dans ces conditions que l'Antiquité n'est plus seulement un point suspendu dans le temps pour Winckelmann, mais aussi des monuments, fragments ou vestiges qu'il est possible de contempler, de reconstituer et d'analyser. C'est le séjour à Rome qui permet aux intuitions éparées de l'historien de se condenser et de former un véritable système au contact des fragments découverts livrés au regard et à l'intelligence, au choc émotionnel et aux analyses méticuleuses, en application de l'injonction évangélique « viens et vois⁸¹. » Winckelmann, soucieux de constituer une connaissance ne fait pas que penser les fragments, il les rassemble pour en constituer un système et une histoire. L'acte de déterrer un Torse antique modifie la terre elle-même, le sol sédimenté portant en sa matière l'histoire de sa propre sédimentation où gisaient tous les vestiges, que ce soit l'acte mémoratif en général, où l'acte historique en particulier.

⁷⁷ Édouard Pommier, *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, p. 189.

⁷⁸ Winckelmann, *Lettre, (Briefe)* tome I, dans l'édition de W. Rehm et de Hans Diepolder, 1742-1759, Berlin, 1952, p. 191.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ En 1719, on voit paraître *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* de Montfaucon (1655-1741), ouvrage encyclopédiste qui donne une place de choix à un répertoire imagé des œuvres de l'Antiquité. Id., *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vol., Paris, 1719, rééd. 1722, augmentée de 5 vol. en 1724.

⁸¹ Édouard Pommier, *ibidem*.

Rome est une révélation visuelle dans l'élaboration de l'histoire de l'art, mais aussi un vestige de son destin dont les ruines demeurent les lambeaux inclassables de l'historiographie classique : « il est [...] presque impossible d'écrire quelque chose de fondé sur l'art antique et sur des antiquités que l'on ne connaît pas en restant éloigné de Rome [...] »⁸² Voilà proféré, ce qu'imposeraient à notre réflexion, les fondements du projet intellectuel de Winckelmann dans son inéluctable articulation. Rome demeure le lieu de l'impulsion intime, le creuset d'un mouvement dont les répercussions se situent au cœur du moment intelligible, de cet éveil qui fait la force du voir. Et c'est par le sentiment de la beauté que parviennent à communier l'historien, l'objet et le lieu. Rome n'est bien sûr pas qu'un rêve c'est aussi une véritable mine de matériaux pour les recherches des érudits. L'Antiquité y est une réalité concrète, une présence, avant d'être objet d'application d'une méthode ou composante de musées. Mais c'est aussi avec Winckelmann que la passion de l'Antique et l'amour de l'Antiquité deviennent l'objet d'une histoire de l'art qui va imprégner toute la culture allemande d'une certaine image de Rome. Elle devient la mémoire de la culture allemande, pas juste un instrument qui servirait à la reconnaissance du passé, mais elle en devient davantage le médium, comme le sol est le médium dans lequel les villes antiques gisent ensevelies. C'est plus tard, ce passage de Walter Benjamin qui vient nous souffler ce qui n'était qu'une intuition pour Winckelmann :

Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. Avant toute chose, qu'il ne s'effraie pas de faire revenir toujours la même et unique teneur chosale [...] Car les choses chosales sont de simples strates qui ne livrent l'enjeu même de la fouille qu'au prix de la recherche la plus minutieuse. [...] Et il se leurre complètement, celui qui se contente de l'inventaire de ses découvertes sans être capable d'indiquer dans le sol actuel le lieu et la place où est conservé l'ancien. Car les véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu où le chercheur en prit possession⁸³.

La mort de l'historien en 1768 reste à jamais un signe de clôture où le goût de l'Antique s'est définitivement transformé en science de l'Antiquité, au terme d'une rencontre singulière entre le rêve et la connaissance dont le lieu décisif fut la Rome du XVIII^e siècle.

⁸² Winckelmann, *ibidem*, p. 61.

⁸³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann, et H. Schweppenhäuser, IV-1, Francfort, Suhrkamp, 1972, pp. 400-401.

Il faudrait à présent pouvoir suivre Winckelmann dans sa perception de Rome. En suivre le mouvement intime peut s'avérer vain, en revanche on peut tout au moins amorcer une entreprise de critique épistémologique en s'interrogeant sur les façons dont l'histoire de l'art se mit en mouvement à partir de Rome. Rome qui a révélé « le bonheur de l'émerveillement, de l'envoûtement et de l'épanouissement⁸⁴ », ce lieu que rencontra Winckelmann s'inscrit dans le répertoire traditionnel et ses conditions classiques. Ce regard sur la ville et les vestiges romains reste façonné par les idéaux du temps d'une part, et par la conception que l'historien se fit du temps. Il serait juste, bien qu'incomplet, de comprendre ce rapport à Rome en le comparant à celui de ses contemporains. Diderot, par exemple jette sur les ruines romaines un regard héroïque. Mis face à elles, il médite sur l'éternité. Philosophes, penseurs et idéologues du XVIII^e siècle, pour ne citer que Condillac et Condorcet, en donnent une vaste fresque d'explications politiques soutenues par la foi en l'émancipation de l'humanité des obscurités de la religion. Mais c'est avec Winckelmann que la ruine comme paradigme et support fécond à la méditation trouve sa plus nette expression. Sa vision tranche d'avec celle de Diderot et anticipe sur la conception romantique. Le spectacle des vestiges concentre chez lui une forte charge émotive qui s'y exaspère et s'y renverse. Or cela comporte une conséquence fondamentale pour l'histoire de l'art que Winckelmann énonçait dans les mots suivants :

« Ces monuments se mutilent tous les jours, et c'est arrêter les ravages du temps qu'en donner un portrait fidèle accompagné d'une restauration appuyée sur leurs débris⁸⁵. »

L'invocation des ruines dans ce passage dans lequel se clôt la *Geschichte* reste un morceau d'anthologie. Ce passage, inspiré par la présence de Rome, distille une vision méditative, et situe clairement l'Antiquité à sa véritable place, entre le temps des ruines et l'histoire. Toute la difficulté consiste à comprendre ce passage comme une exigence philosophique d'un point de vue de la représentation de l'art grec. Mais il y a un point à souligner, quant à la position bien précise que Winckelmann adopta sur chacun des deux termes art et histoire : soucieux de faire de l'art une véritable histoire, Winckelmann prend en compte l'art dans sa matérialité de vestige. Cette lourde contrainte s'impose à Rome, celle d'une tentative historique de « sauver l'art de l'oubli du temps », à l'image du thème du tableau et de l'inscription d'Ovide que l'on peut lire sur un des blocs de marbre : « ô

⁸⁴ Édouard Pommier, *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 20.

⁸⁵ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 610.

temps rongeur des choses et toi, vieillesse envieuse, vous avez tout détruit⁸⁶. » Alors que cette lamentation ne concernait que la vie humaine (fig.9), par le biais du regard esthétique de Winckelmann, elle se réfère aux monuments et constitue un véritable manifeste humaniste mais aussi une modalité de l'appropriation de la culture des Anciens.

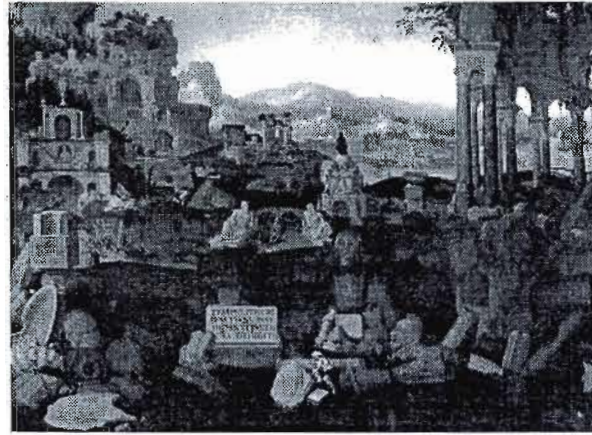


Fig. 9. Herman Posthumus, *Paysage avec ruines antiques*, huile sur toile, H. 0.960 ; L. 1.415, Vienne, Galerie Sankt Lukas, 1983.
« Ô Temps rongeur des choses et toi, Vieillesse envieuse, vous avez tout détruit. »

Rome est un lieu unique, hanté par la grandeur de l'histoire antique dans lequel se conjuguent le présent et le passé. Ici vont naturellement se rencontrer l'esprit d'une époque, l'attrait pour l'Antiquité grecque ainsi que l'écriture de l'histoire de l'art. De cette synthèse qui a servi de modèle épistémologique, deux aspects paraissent se détacher. À l'époque des Lumières, il s'agissait pour Winckelmann de s'approprier le savoir livresque par une expérience directe, cela passa par l'observation des ruines et des fragments des statues. Plus encore, ces derniers se sont transformés, répertoriés, en principes esthétiques comme évidence de la beauté antique. Faire des ruines une matière historique a permis à Winckelmann de repenser la vocation de l'histoire de l'art à Rome. Son génie est d'avoir senti, certes, la richesse sémantique de la ruine qui transforme la contemplation de l'espace en une méditation sur le temps. Car c'est bien à des fragments, et à des ruines trouvées à Rome que s'adressent ses descriptions inspirées, et c'est bien à Rome que l'historien définit le principe de la jouissance esthétique, à l'ombre du temps. C'est ainsi que l'on peut comprendre cette mystérieuse dédicace faite à Rome en 1763 : « je dédie

⁸⁶ Ovide, *Métamorphoses*, XV, 234-235.

cette histoire de l'art au temps et à l'art⁸⁷ » Pour saisir cet aveu essentiel, nous revenons encore à Quatremère de Quincy à qui l'on peut demander une réponse : « Qu'est-ce que l'Antique à Rome, sinon un grand livre dont le temps a détruit ou dispersé les pages⁸⁸ [...] ? » Et c'est dans cette image fulgurante que se résument le champ de savoir et la sphère du questionnement sur l'art qui se sont constitués à Rome.



Fig. 10. Pages de la première édition allemande de la *Geschichte*.

3.1.2.1 UNE *GESCHICHTE* ÉCRITE À ROME : UNE TRANSVERSALITÉ SPATIALE POUR UNE DOUBLE ORIGINE

Les perspectives historiques de la *Geschichte* se dessinent autour d'une double origine dans le contexte de la restauration néoclassique. Pour tenter de clarifier un problème qui est loin d'être simple, il vaut mieux chercher à le cerner par l'histoire de la réception de Winckelmann. D'emblée notre point de vue s'établit sur une frontière culturelle, celle de deux conceptions de la discipline, une histoire de l'art à l'allemande et une histoire de l'art à la française qui n'ont cessé de s'interpénétrer. Ce moment inaugural est évidemment inséparable du contexte de polémiques mais aussi d'emprunts réciproques entre les deux pays et entre les deux disciplines⁸⁹. Figure fondatrice de l'histoire de l'art en l'Allemagne, Winckelmann rencontre un très large succès en France, en suscitant l'émergence d'une approche historique nouvelle. Une double origine pour l'invention de l'histoire de l'art, qu'une méthode de classement, d'analyse et de synthèse qu'est l'éloge de Quatremère de Quincy⁹⁰, replace très justement dans une perspective historiographique et idéologique.

⁸⁷ Nous soulignons : Winckelmann a dédié son Histoire à l'art et au temps : « Cette histoire de l'art, je la dédie à l'art au temps [...] » Rome juillet 1763, in *ibidem*, p. 68.

⁸⁸ A. C. Quatremère de Quincy, *ibidem*.

⁸⁹ Nés au XVIII^e siècle, devenus patents au XIX^e siècle, ces clivages entre une histoire de l'art à l'allemande et une histoire de l'art à la française sont exposés dans un numéro spécial de la *Revue Germanique Internationale*, « Écrire l'histoire de l'art : France-Allemagne, 1750-1920 », P.U.F, N. 13/2000, janv. 2000.

⁹⁰ « Le savant Winckelmann est le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude ; il est le premier qui se soit avisé de décomposer l'Antiquité, d'analyser les temps, les peuples, les écoles, les styles,

L'époque du penseur allemand fut sensible à l'aspect doctrinal de la constitution de cette histoire de l'art, construite autour de la périodisation de l'histoire de l'art grec antique. D'un autre côté, l'esthétique et l'histoire de l'art partagent toutes deux des rapports d'intimes proximités et de rivalités aiguës aux clivages institutionnels et épistémologiques qui distinguent fortement ces deux aires géographiques et culturelles⁹¹. Élisabeth Décultot⁹² a pris en compte quelques lieux d'échanges afin de saisir les modulations particulières qui ont participé à la genèse du récit. Cette transversalité dans le temps et l'espace va représenter pour nous, un chantier possible pour les termes reliés à une appropriation de la culture de l'Autre, ses migrations, et son assimilation silencieuse dans le terreau allemand. Aussi, le choix du lieu n'est évidemment pas innocent dans la description de ce cadre théorique. Tout en articulant une description du corpus et sa réception classique dans une stabilité édénique, il doit servir à poser clairement notre sujet et ses enjeux reliés aux phénomènes d'échanges, articulation cruciale de notre recherche anthropologique.

La *Geschichte* fut écrite à Rome, en cela, l'historien participe indéniablement de façon très particulière à cette opposition anthropologique entre le Nord et le Sud, en conciliant deux pôles, deux cultures, deux religions, et deux pays. Selon Élisabeth Décultot, même si le choix de Rome fut au départ l'objet du hasard, il devint rapidement pour Winckelmann, le tracé d'une stratégie d'affirmation nationale illustrant pleinement l'ambiguïté des rapports que l'historien entretenait avec la culture française. Pour Winckelmann, « Paris

les nuances de style ; il est le premier qui ait percé les routes et placé les jalons sur cette terre inconnue ; il est le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire des monuments, et comparé les monuments entre eux, découvert des caractéristiques sûres, des principes de critique et une méthode qui, en rectifiant une foule d'erreurs, a préparé la découverte d'une foule de vérités. Revenu enfin de l'analyse à la synthèse, il est parvenu à faire un corps de ce qui n'était qu'un amas de débris. ». A. C. Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, 1796, p. 103. Éd. Édouard Pommier, Paris, 1989, p. 103.

⁹¹ Par exemple l'esthétique allemande réfléchit sur le destin de l'Allemagne et valorise les œuvres en fonction de ses préoccupations parallèlement à un débat général sur les catégories esthétiques en tant que telles, c'est-à-dire le statut de l'art et les règles de description et d'interprétations des œuvres. Winckelmann se situe au carrefour de la religion de l'art et de la théorie esthétique. Sur ces questions de la place de l'art en Allemagne, Cf. Rainer Rochlitz dans la *Revue Germanique Internationale*, « La religion de l'art, un paradigme philosophique de la modernité. »

⁹² En particulier les textes suivants : Élisabeth Décultot, « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », *Revue Germanique Internationale : Écrire l'histoire de l'art, France-Allemagne, 1750-1920, op. cit.*, pp. 51-54. Id., « Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art ; enquête sur la genèse sur la genèse franco-allemande d'une discipline », *ibidem*, pp. 207-229.

s'oppose à Rome comme la conversion frivole à la science⁹³. » Lorsque Winckelmann se met en route pour l'Italie, de manière générale on peut dire que le Sud dans l'anthropologie commune ne bénéficie plus d'un préjugé favorable, même si dans le cas de l'Italie, le passé antique et artistique continue d'attirer un nombre toujours élevé de voyageurs.



Fig. 11. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe in the Roman Campagna*, 1786, (détail), Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Cependant ce n'est pas nécessairement cet aspect-là du voyage que l'on retiendra, mais bien celui de la mise en place d'une méthodologie qui se dégage dans le cadre du processus historique de Winckelmann. À partir de sa rencontre avec les fragments et les statues antiques, se mettent en place des éléments caractéristiques de la culture des Grecs qui seront considérés pour longtemps comme constitutifs de l'histoire de l'art. En présence de Rome, Winckelmann a élaboré un système global de représentation classique de l'art antique qui passe par une histoire et une théorie de l'art. L'art devient l'objet d'une histoire, car immédiatement des composantes de Rome, émerge une transcription historique. Winckelmann dans sa tâche d'écriture met naturellement en place une attitude historique nouvelle qui se déploie dans un système cyclique, comme dans la rigueur d'un découpage stylistique⁹⁴ en plaçant l'art dans un développement organique.

C'est l'expression « Viens et vois » de Winckelmann qui est l'origine du fondement de l'intégration de la vision dans le champ d'une nouvelle esthétique. Elle se distingue

⁹³ Élisabeth Décultot se base sur la correspondance italienne de Winckelmann pour affirmer que Winckelmann chercha à éviter la France en 1755. Cf., Id., « Généalogie d'un malentendu. La place de Winckelmann dans les panthéons littéraires français et allemands à la fin du XVIII^e siècle », *op. cit.*, pp. 19-20. L'exil italien a été favorisé par la présence de prélats romains à Dresde, l'offre du cardinal Archinto et le soutien du médecin Ludovico Bianconi.

⁹⁴ Cet aveu renvoie aux passages de Goethe dès son arrivée en Italie. Goethe, ami de Herder et fondateur du manifeste axé sur le tropisme du Nord *Sturm und Drang*. *Von deutscher Art und Kunst* a redécouvert le Sud grâce à la lecture de Winckelmann. On peut voir l'article de Jean Mondot, « Goethe du Nord au Sud. *Le voyage en Italie* et le paradigme du Sud. », in *Goethe cosmopolite, Revue germanique internationale*, Paris, PUF, 12/1999, pp. 7-15.

fortement de la définition d'un ensemble de règles et de principes immuables issus du classicisme français en se transformant selon les travaux d'Édouard Pommier en une véritable révélation, un mysticisme propre à la pensée allemande⁹⁵. C'est en raison de l'importance accordée à la notion de contemplation, que Pommier fonde des analogies entre la ferveur religieuse de l'historien et la question du regard. De cet aspect mystique qui est plus qu'une rêverie exaltée ou une abnégation extatique, découle une révision d'un point de vue historique des fondements du système esthétique et éthique de Winckelmann autour de la poursuite d'un idéal. Nous rajouterons l'intégration de la vision dans le champ du désir de l'historien⁹⁶. Voir dans l'émotion esthétique une pulsion, c'est refuser qu'elle ait sa cause dans l'objet. Ainsi se trouvent réorientés certains engagements de l'histoire de l'art loin du triomphe institutionnalisé des Lumières. La notion du désir et du religieux prend dans ce contexte d'une dialectique du regard toute sa valeur, et nulle part sans doute, cette quête n'est mieux ancrée que dans la statue du *Laocoon*. Vue sous l'angle philosophique, l'adhésion du regard et de la sensibilité crée un accord intime entre le sujet et l'objet⁹⁷. Pour atteindre cette vérité, le sujet lui-même devait s'impliquer dans l'expérience esthétique. Elle ne concerne pas juste l'organe de la vue, mais le sujet se soutenant dans une sensibilité et surtout dans une fonction de désir. Pour en arriver là, à cette intégration de la vision dans le champ du désir, les excitations visuelles doivent l'emporter sur d'autres sensations ou ordres de connaissance. C'est face à la douleur du *Laocoon*, par son entremise que se met en place l'excitation visuelle : « [...] sans avoir égard au visage ni à d'autres parties du corps, nous croyons presque l'éprouver nous-

⁹⁵ Édouard Pommier, *ibidem*, p. 158. Nous aimerions préciser le point suivant : une des principales difficultés qu'a rencontrée Winckelmann dans la transcription des œuvres en texte, c'est-à-dire à la traduction du Beau, c'est le sens à donner à l'époque à l'esthétique. À cet égard, décrire les statues antiques revient à célébrer la perception sensible comme mode de connaissance de l'objet. C'est sur point que Winckelmann en particulier déborde d'un savoir livresque, en introduisant un *pathos* de l'observation. L'expression est de Wolf Lepenies, *Autoren und Wissenschaftler im XVIII^e Jahrhundert*. Linné, Buffon, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin, Munich : Hanser, 1988, pp. 91-120. On en parle péjorativement à partir de la phraséologie de Winckelmann. Par ailleurs la question de l'observation est essentielle pour Winckelmann, Cf. Élisabeth Décultot, *ibidem*, chapitre IV, « Winckelmann naturaliste », pp. 211-215 en particulier. Chaque description prête un corps, une image et une présence à la statue, même si cette présence ne se traduit pas en termes visuels. Une figure rhétorique joue ici un rôle fondamental : la prosopopée qui « consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres sumaturels, ou même les êtres inanimés. » Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, G. Genette éd., Paris, Flammarion, 1977, p. 404. Ce point est fondamental, ce qui est au départ une forme rhétorique renvoie à l'énigme même de l'image : la description chez Winckelmann offrant ainsi la consolation d'une présence magique. Enfin il faut rappeler que c'est Quatremère de Quincy, le premier qui a souligné l'importance de l'observation dans cette histoire de l'art. Cf., id., *ibidem*.

⁹⁶ Lacan a suffisamment souligné l'analogie entre le regard et la pulsion scopique in *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973.

⁹⁷ Nous soulignons que nulle part sans doute, la quête de l'absolu n'est mieux analysée que dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel et mieux illustrée que dans le *Faust* de Goethe.

mêmes rien qu'à voir la contraction douloureuse de l'abdomen⁹⁸. » Ce souci des qualités affectives des œuvres faisait leur force, mais dans le contexte allemand, elles prennent toute leur valeur. Une œuvre d'art devait toucher le cœur⁹⁹ aussi bien que délivrer une leçon morale, mais c'est la perception visuelle qui l'emporte. C'est par un appel au sentiment qui passe par le regard, plus efficace que la raison, à la fois touchant et moralement édifiant que Winckelmann évoque l'émotion artistique à Rome devant le *Laocoon* ou un *Bacchus* mutilé, faisant des corps des statues l'incarnation la plus aboutie de l'esthétique allemande¹⁰⁰. Ce qui revenait à substituer à une interrogation de nature métaphysique ou philosophique, portant sur les voies selon lesquelles l'Amour s'élève, celle du désir que lui inspire la vue des corps.

Par ailleurs, le *Laocoon* érigé en modèle de représentation est avant tout une métaphore de la représentation du regard. Ces yeux violemment exorbités, ce regard terrifié renvoient à ce lien entre l'art et la religion qui semble dire la nécessité de conjurer la perte reliée à la mort. L'œuvre a-t-elle réellement été faite pour être goûtée du regard du vivant, n'était-elle pas destinée à être abandonnée au regard de la mort¹⁰¹ ? Aussi pouvons-nous commencer à comprendre pourquoi la religion et l'art ont une commune origine, celle de l'amour et du désir qui naissent à Rome, car il convient de dépayser le présupposé méthodologique de son classicisme, dans la mesure où il est avant tout une idéologie qui justifie les origines singulières de la *Geschichte*.

Au terme de ce parcours artistique, ce qui importe ne serait donc pas tant de savoir ce que Winckelmann a vu à Rome, mais bien ce qu'il a appris à voir. L'historien ne fait pas que

⁹⁸ Cf. Gérard Hubert, *La Sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Éditions de Boccard, 1964 ainsi que *Les Sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration*, Paris, Éditions de Boccard. Deux volumes qui rendent justice à la part prise par Rome dans cette renaissance du goût pour l'Antiquité que fut le mouvement néoclassique « Rome apparaît comme un creuset où fondent les particularismes nationaux au feu du néoclassicisme, doctrine que les étrangers contribuent singulièrement à formuler et à mettre en pratique », cf. Gérard Hubert, *La Sculpture dans l'Italie napoléonienne*, op. cit., pp. 36-53. On peut également se référer à une publication du Musée de Cleveland, suite à une exposition d'art néoclassique. Henry Hawley, *Classicism, Style and Motif*, 1964, ou encore celle de Frederick B. Artz, *From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style*, in *Art, Literature, and Music*, The University of Chicago Press, 1962.

⁹⁹ Nous soulignons : cet appel au langage du cœur supposait une universalité propre aux aspirations idéales du néoclassicisme. Élisabeth Décultot est revenue sur ce motif en particulier dans son texte, *J.-J. Winckelmann, De la description*, *ibidem*.

¹⁰⁰ La quasi-totalité des ouvrages littéraires rendirent hommage au culte, pour ne citer que *A Sentimental Journey* de L. Sterne, *The Man of Feeling*, H. Mackenzie, *Les poèmes d'Ossian*, en Allemagne, *Les Souffrances du jeune Werther*, Goethe.

¹⁰¹ Cf. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1987, p. 30.

voir, il regarde. Et c'est ce regard, qui passe par une construction de l'objet pour un sujet qui permet d'ajouter l'aspect pulsionnel. Rome est l'ancrage du regard de l'historien et ce qu'il voit le regarde. Ou selon la leçon de Merleau-Ponty¹⁰², c'est précisément d'un point que je vois, mais dans mon existence je suis regardé de partout. En ce sens ce rapport à Rome est le lieu d'une dialectique et d'une réciprocité du regard qui n'est pas affaire seulement de point de vue, mais de désir. Ce désir est à l'origine d'une théorie esthétique qui est aussi une théorie de la connaissance. L'assertion n'a de sens bien sûr que dans un contexte platonicien sur les rapports entre la beauté et l'amour. Ainsi au-delà de ce rapport esthétique qui se réalise en Italie, Rome se constitue en un lieu théorique de la culture classique allemande. Mais, s'est efforcé de préciser Herder sans hésitation, « Winckelmann portait en lui Rome et la Grèce avant de s'y rendre¹⁰³ [...] ». Herder parvient ainsi avec ironie, à replacer la question de l'esthétique et de l'histoire de l'art dans un contexte historiographique allemand faisant de la question du regard, l'origine allemande de la beauté et de l'histoire de l'art.



Fig. 12. Gravure de ruines, (1779), 21.6x31.4 cm, Besançon, musée des beaux-arts.

3.1.2.2 UNE CONCILIATION ENTRE LE NORD ET LE SUD

Winckelmann fonde une nouvelle forme d'intelligibilité de l'histoire qui concilie le Nord et le Sud en fonction de l'espace et du temps. Reprenant la critique du bon goût, il ajoute explicitement l'histoire à l'art comme voie d'approche inductive du phénomène artistique et historique. Dès les commencements, l'origine nationale de l'histoire de l'art est faible dans la mesure où l'historien se place sous de nombreuses influences, dont celle en particulier de l'histoire grecque. Plus profondément, si on envisage le lieu de production

¹⁰² Si on se réfère à Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 328, p. 234.

¹⁰³ J.-G. Herder, *ibidem*, p. 25.

du récit, son origine spirituelle se trouve à Rome. L'importance du foyer romain constitue une conquête récente des travaux de l'historiographie. En ce sens, le cas de l'origine de l'histoire de l'art est un traceur de la complexité des rapports entre l'Antiquité, sa perception, le classicisme allemand et la conception idéologiste du néoclassicisme. Définir un type d'intelligibilité de l'histoire en fonction d'une catégorie de production de l'histoire nationale sur ce point, n'est pas nécessairement pertinent. La relativisation et la détermination des contextes et de leurs influences permettent une mise en situation de cette conciliation entre le Nord et le Sud. Par exemple, comment à travers les éléments étrangers qui ont fondé l'histoire de l'art, distinguer ceux qui furent les éléments natifs et ceux qui reviennent au caractère national ? Par ailleurs, fidèles au présupposé mythique qui confronte la Grèce de Winckelmann à la conscience douloureuse de l'art face à l'histoire moderne et à sa propre histoire, on peut conférer à ce présupposé idéologique une importance relative¹⁰⁴.

Le mouvement de retour aux sources classiques est le principal motif d'une pensée idéologique dans le processus historique en général. Il est à la fois, quête des origines, nostalgie d'une nature non-pervertie, et méditation sur le sens de l'histoire. Il donne à l'entreprise analytique de Winckelmann sa forme privilégiée qui pourrait être illustré par la gravure de ruines (fig.12). Il s'agit de placer l'Antiquité dans un cadre historique qui est propre à l'Allemagne dont elle va constituer l'origine et le renouveau. Par exemple le retour cyclique de l'âge d'or classique qui prend la forme du schéma de développement et de dégénérescence va trouver les préoccupations philosophiques et politiques de l'Allemagne de Winckelmann. Même si on rejoint ici les travaux de Jean Starobinski qui démontrent comment cette idée de cycle historique a pu hanter le néoclassicisme en général, faisant de l'Italie en particulier, une expression privilégiée des diverses voies de cette quête, Winckelmann se fait sur ce point généalogiste. Nécessairement l'histoire de l'art rencontre le cadre d'une histoire politique. Pour ainsi dire, envisagée sous ce rapport, l'une n'est que le cadre de l'autre. Ainsi se trouve résolue la contradiction apparente entre une prétention objectiviste et le primat d'une histoire intelligible selon des critères qui autorisent la conciliation entre le Nord et le Sud.

¹⁰⁴ Madame de Staël opérait déjà une distinction très exclusive entre littérature du Nord et du Midi : « Le fait est qu'il y a autant de littératures distinctes par leurs caractères et leurs formes qu'il y a de peuples parlant une langue originale et ayant des mœurs différentes. » Id., *De la littérature, La Décade*, tome 25 : 404, an VIII, 3^e trimestre, 10 prairial. Herder et Schlegel définissaient également un type d'intelligibilité du littéraire en fonction de l'espace et du temps.

3.1.3 LA GRECE DE WINCKELMANN : UNE IMAGE ONIRIQUE POUR UNE CULTURE ALLEMANDE

La Grèce adorée par Winckelmann reste avant toute chose une vision onirique et une image idéale, celle d'une terre de baisers, de roses et de vin. On peut affirmer sans trop s'aventurer que l'idée de la Grèce pour cette naissance de l'histoire de l'art commence avec une forme littéraire, celle du mythe. Plutôt que de céder à un original qui n'existe pas, mieux vaut sans doute accepter que nous ne puissions connaître le mythe ou le rêve que sous les espèces d'un texte fixé après coup. Ce sont les mots de Marcel Mauss¹⁰⁵, qui illustrent bien comment le mythe grec fut tissé sur une trame esthétique comme signe visible d'un hiatus entre la culture antique et celle de l'Allemagne de Winckelmann. À cet égard il faut souligner que la Grèce dans sa réalité géographique à la fin du XVIII^e siècle ne ressemblait guère à cette image idyllique et mythique. Depuis plusieurs siècles, elle se trouvait sous domination turque. Il était difficile d'y voyager. On sait que ni Goethe, ni Winckelmann, ni Hölderlin n'ont mis le pied en Grèce. La réalité ne fait pourtant pas éclater le culte voué à la littérature, la sculpture et l'architecture antiques créditées comme normes de beauté¹⁰⁶.

La Grèce fut pénétrée sous un autre angle. Dénominations floues quant à l'espace géographique qu'elle recouvre, la Grèce rêvée est produit de l'imaginaire, proie du canon et des fantasmes esthétiques de Winckelmann. La réalité politique de la Grèce on s'en doute est tout autre. Cette prise de possession de la Grèce antique et de sa culture semble aller de soi et l'Allemagne cultivée va se poser en héritière. Le mythe que Winckelmann construit ne passe pas nécessairement par la connaissance de l'Autre mais par une sorte de pillage intellectuel. Voilà le principal matériau de cette Grèce antique. L'accumulation de ces images imaginaires explique en partie les difficultés que l'historiographie a éprouvées devant la Grèce antique de Winckelmann. À travers l'étude des fonctions successives qu'a remplies la Grèce imaginaire au cours des diverses étapes de la pensée culturelle de

¹⁰⁵ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, 1947, p. 98 cité par Hubert Damisch, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, p. 85.

¹⁰⁶ La Grèce connut trois révoltes importantes contre la domination turque. En 1770, de 1787 à 1792, et de 1821 à 1829. Cf. Evangelos Konstantinou et Ursula Wiedenmann: *Europäischer Philhellenismus. Ursachen und Wirkungen*, Neuwied : Hieronymus, 1989. Décultot parle également de la réhabilitation du grec dans les études humanistes en Allemagne à cette même époque, cf., id., in *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, op. cit.*, pp. 125-130.

l'Allemagne, le récit de Winckelmann est une interrogation sur les fondements de l'appropriation de l'altérité. La Grèce est un détour pour un retour sur soi dans l'Allemagne classique. L'usage qui en est fait est forcément ethnocentrique, encore faut-il en prendre conscience. L'ethnocentrisme n'est pas une simple myopie, c'est la condition même du regard que Winckelmann a posé sur la culture de la Grèce antique.

Cette Grèce idéale est de ce fait à l'origine de toute une strate de la tradition de la pensée allemande reliée à la question de l'identification par le mythe¹⁰⁷. Cela signifie en Allemagne un mouvement double. Il s'agit à la fois d'une identité qui se construit à partir d'un retour à un mythe ancien, l'origine, et d'une construction d'un mythe, celui de la Grèce idéale. Autrement dit, la question du mythe occupe une position singulière, au cœur de la réflexion dont on crédite l'histoire de l'art dans la chaîne de l'appropriation. Le mythe fournit un modèle capable de faire fonctionner un processus d'identification. Ce dernier est indissociable de celui du mimétisme dans le système de Winckelmann. Par là se précise la construction de la représentation, commune au mythe et à l'œuvre d'art en tant qu'instrument de l'identification, et instrument mimétique par excellence. C'est pourquoi la problématique allemande qui prend son origine dans la phrase fameuse de Winckelmann, « il nous faut imiter les Anciens pour nous rendre inimitables » est double et forme un véritable nœud autour de la représentation de l'art grec. D'une part, le retour à la Grèce est un enracinement identitaire nécessaire qui se double de la théorie grecque et classique de l'imitation mythique déjà en germe dans la philosophie de Platon. Si on se place du point de vue de l'histoire allemande, l'imitation et son point de vue anthropologique, l'appropriation, passent par un moyen d'identification quasi-hypnotique aux Anciens. Mais, qu'est ce qui reste à imiter chez les Anciens pour se différencier des Français ? Quelle est l'Antiquité à imiter ? La Grèce néoclassique de Winckelmann, celle de la mesure et de la clarté, tout en sachant que la Grèce classique fut immédiatement accolée à une Grèce enfouie¹⁰⁸, archaïque et sauvage sur laquelle la première s'est difficilement édifiée par le refoulement. Il y a dans l'Antiquité que Winckelmann vénère

¹⁰⁷ On peut se référer à la construction du mythe en Allemagne comme objet d'études de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, Strasbourg, Éditions de l'aube, 1991. Voir également Régis Michel, *Le Beau idéal*, (Colloque du 6 au 10 décembre 1989). « De la non histoire de l'art », *David contre David*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. XIII-XLIX. En particulier le chapitre sur la Grèce imaginaire de Winckelmann.

¹⁰⁸ Je me réfère aux deux aspects de la Grèce que les Allemands ont découverts à l'aube de l'idéalisme spéculatif et de la philologie romantique dans la dernière décennie du XVIII^e siècle à Iéna entre Schlegel, Hölderlin, Hegel et Schelling.

des impuretés étrangères au classicisme du V^e siècle grec, qu'il semble préférer oublier. On le sait c'est l'apollinien qui triomphe dans la Grèce onirique de Winckelmann. Il n'est sûrement pas fortuit que de l'issue du dieu de la raison, Winckelmann ait fait correspondre un idéal allemand. Herder, le premier dénoncera l'ambivalence fondatrice du dieu grec que Winckelmann a nécessairement écarté de la construction de son idéal. À mesure qu'il progresse dans l'élaboration de sa Grèce antique, Winckelmann plie tous les enjeux qu'ils soient esthétiques, éthiques, physiques, moraux, à sa vision de l'idéal classique d'une beauté sereine. La Grèce rêvée se construit en relation avec le souci d'intégrer un ordre, celui d'une culture et d'une pensée allemandes. Le risque aujourd'hui est de perdre de vue cette dimension propre à l'histoire de l'art, dimension capitale et versatile où s'effectuent échanges et passages entre le pur onirisme, le documentaire et le récit de voyage et qui prétend joindre psychologisme et traité de morale.

Resterait à évoquer dans cette construction onirique qui étaye un réalisme propre à l'ère des Lumières, l'apport très particulier de Montesquieu¹⁰⁹. Montesquieu rassemble, construit, explique en les ordonnant et en les ajustant, les morceaux épars d'un despotisme éparpillé dans les récits de voyages au cours du siècle qui le précède. Autour de cette notion se cristallise toute une part de sa réflexion sur les climats et le pouvoir. Cette filiation entre Montesquieu et Winckelmann a été suffisamment soulignée pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir longuement. Il reste néanmoins important d'en apprécier la portée, dont on ne retiendra ici qu'une évocation, celle de la beauté chez Winckelmann qui devient une nécessité quasi-climatique. Quoi de plus onirique en un sens, que cette explication naturelle qui laisse l'art des Anciens assoupi dans un immobilisme millénaire.

¹⁰⁹ Montesquieu, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, Pléiade, 1964. Sur la théorie des climats, on retrouve surtout Buffon qui devient l'un des fondateurs d'une anthropologie qu'il contribue à détacher de l'anatomie, à laquelle l'Encyclopédie de Diderot, rédacteur de l'article « Anatomie » la rattache encore. « J'admets », écrit Buffon dans un passage nettement anthropologique, « trois causes qui, toutes trois, concourent à produire les variétés que nous remarquons dans les différents peuples de la terre. La première est l'influence du climat ; la seconde qui tient beaucoup à la première, est la nourriture ; et la troisième, qui tient peut-être encore plus à la première et à la seconde, sont les mœurs. » Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, [1749-1788], Paris, tome III, p. 447.



Fig. 13. Réplique antique de l'*Apollon Sauroctone* de Praxitèle. Paris, Musée du Louvre.

3.1.3.1 UNE TOPIQUE CONVENTIONNELLE DE LA BEAUTE : LA PERFECTION DU BLANC POUR UN ART CLASSIQUE

Le blanc et la représentation du monde blanc qui traversent l'œuvre de Winckelmann sont à l'image de la puissance mythique qui allie l'idéal de la beauté classique et la définition de l'art. Cette définition est fondée sur l'étude de la sculpture antique. La sculpture depuis ses origines avait presque toujours été polychrome et la statuaire grecque ne fut pas une exception¹¹⁰. Elle fut puissamment colorée jusque dans ses bronzes. Or pour Winckelmann et pour le rationalisme des Lumières, la couleur est accidentelle. Sans doute la Renaissance est-elle la première époque impressionnée par les effigies blanches et le XVIII^e siècle ne fit que prendre le relais de cette esthétique retrouvée et lavée de toute coloration. Ce que le néoclassicisme de Winckelmann impose en revanche dans le culte qu'il instaure, c'est l'idée d'une représentation de la perfectibilité associée au culte du blanc. Le blanc était non seulement investi par un idéal rationnel, mais aussi projeté par un élan vers un monde idéal qui façonne l'aspiration des romantiques allemands. Un beau corps sera d'autant plus beau qu'il est blanc, écrivit l'historien¹¹¹. Il serait envisageable de considérer la couleur qui « [...] contribue à la beauté, mais elle n'est pas la beauté

¹¹⁰ Jean Clair rappelle que la découverte de la Vénus de Milo en 1820 va accentuer la croyance en une sculpture monochrome, alors même que la peinture à l'époque romantique sous l'influence des travaux de Quatremère de Quincy qui redécouvre la sculpture polychrome antique s'oriente vers une couleur de l'expressivité. Cf. Id., « De la modernité conçue comme une religion », in *ibidem*. On peut se référer à l'étude de M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles ; études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989. Alain Pasquier, « Antiques restaurés » *D'après l'antique*, Réunion des musées nationaux, Paris, pp. 53-59. Et enfin le texte de François Queyrel, « Les couleurs du *Laocoon* » *Revue Germanique Internationale*, N. 19, 2003, pp. 57-70.

¹¹¹ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 244.

même¹¹². » Par conséquent, avec Winckelmann, le blanc devient l'essence de la beauté : « comme la blancheur est, de toutes les couleurs, celle qui réfléchit le plus de rayons et par conséquent frappe plus sensiblement l'œil, il en résulte que la blancheur augmente la beauté d'un beau corps ; regardé nu, il paraîtra plus grand qu'il ne l'est en effet. La même chose se produit avec les figures de plâtre tirées des statues : tant qu'elles restent neuves, elles nous paraissent plus grandes que les originaux¹¹³. » Cet art qui prétend ressusciter la grandeur antique et faire renaître l'esprit des Anciens, voire faire parler les spectres « [...] sans vie, glacial et impersonnel », bâtit en réalité ses effets sur la pétrification de ce qu'il exhume, des fantômes décolorés à qui seule la foi peut redonner l'apparence de la vie¹¹⁴. Cette « hibernation », où l'idéal classique se forge en « fossiles répulsifs », a constitué la définition littérale qui a figé Winckelmann et tout le courant néoclassique dans un anti-hédonisme. Or comment ne pas se rappeler que le primat de la sculpture monochrome s'instaure avec des connotations funéraires dans ces mêmes années¹¹⁵ ? La blancheur et le calme serein finissent par se confondre avec l'image de la mort. Si ces lieux communs permettent de revenir sur l'aspect classique de la réception historique, touchant autant aux définitions d'usage chez Winckelmann telles que la « calme grandeur », des « sereines beautés » antiques, ou encore les « bonnes imitations¹¹⁶ » que l'historien fonde à partir de l'absence de couleur, c'est aussi toute une opinion conventionnelle en histoire de l'art qui a inscrit l'image idéale et idéologique de l'art grec dans des marbres monochromes¹¹⁷. Il devient possible de saisir la force des juxtapositions de différents mondes, que ce soit le monde classique, un monde moral, ou encore un idéalisme qui va s'accroître avec Winckelmann¹¹⁸. Ces analyses nous aident à clarifier la logique de certains aspects de la matrice conceptuelle de l'appropriation de la culture qui se joue ici.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Winckelmann, *ibidem*, II, p. 255 cité par Mario Praz, *Goût néoclassique*, Paris, Le Promeneur, 1989, p. 95.

¹¹⁴ Selon Hugh Honour, Winckelmann est associé à une certaine vision de l'Antiquité. Cf. Hugh Honour, *Le néoclassicisme*, Paris, Le livre de poche, 1991.

¹¹⁵ La sculpture funéraire prend alors une singulière ampleur et pas seulement dans les tombeaux des papes comme par exemple celui de Clément XIII (1788-1793).

¹¹⁶ Cf. Didi-Huberman qui fait le portrait d'Aby Warburg dans « Aby Warburg, et l'autre temps de l'histoire » in *La part de l'œil, Problèmes de la Kunstwissenschaft*, 1999-2000, N. 15-16, p. 219.

¹¹⁷ La polychromie était presque exclusivement réservée aux œuvres populaires. Un point développé par l'historien Cesare Brandi pour aborder la question, cité par Mario Praz, *ibidem*, p. 56.

¹¹⁸ Il faudrait vérifier les écrits de Winckelmann concernant la représentation de l'homme noir et ses jugements sur les caractères physiques et moraux. La couleur ne dérange pas l'historien dans sa conception de la beauté.

Ce qui importe dans le présent contexte c'est de remarquer que l'expression la plus pure et la plus achevée du Beau est l'idée de blancheur sous sa forme originelle. Dans le grand mouvement esthétique du néoclassicisme, la blancheur participe à l'idée du progrès vers la perfection. Winckelmann fut le principal auteur de ce changement, l'idée de la couleur est contradictoire avec l'essence de transparence qui est le propre de la beauté idéale. Par cette qualité de blancheur, marque visible d'une intégrité morale, l'art des Anciens s'impose avec une évidence comme la culture originelle de la vérité. Ses qualités sont celles-là mêmes qu'ont établies le purisme, la netteté, la clarté et par-dessus tout le sens moral. C'est la métaphore de l'eau qui rend le mieux compte de ses qualités stylistiques et culturelles qui définissent la transparence classique : le Beau souligne Winckelmann ressemble à « [...] une eau pure, une eau de source qui n'a pas de goût¹¹⁹. » C'est donc en vertu de cette notion fondamentale de l'esthétique classique que l'on pensait que ces statues avaient toujours été telles qu'on les voyait, c'est-à-dire parfaites et sans couleurs. Les statues polychromes étaient généralement rejetées comme un art sans goût par l'histoire de l'art¹²⁰. Winckelmann fait la synthèse de ce qui est devenu le mythe du génie grec, qui est aussi la source du mythe classique allemand. Au fond, l'affirmation selon laquelle le Beau idéal exclut la couleur trouve sa légitimation dans une vision inexacte de l'art antique, mais l'élaboration de cette inexactitude vient rappeler l'intérêt de dégager ce que l'appropriation de la Grèce compile comme imaginaire et comme investissement visionnaire de l'Antiquité. Cette image erronée de la sculpture grecque vient justifier une certaine conception de l'art qui sert de modèle et d'illustration, car déjà à l'époque de Winckelmann, des rumeurs circulaient concernant la polychromie de la sculpture grecque¹²¹. Cette conscience de la perfection culmine dans le contexte de l'appropriation de la culture grecque, là où mythe et culture se rejoignent.

¹¹⁹ Les métaphores de l'eau sont récurrentes dans la langue de l'historien. Nous soulignons un parallèle avec l'avènement du purisme linguistique dans le classicisme français. Si on se réfère au traité de Dominique Bouhours, « La langue française », il fait de la vérité et de la raison les principales qualités stylistiques de la pureté de la langue. Cf., Alain Génétiot, *Le classicisme*, « L'âge classique et le génie de la langue française », Paris, P.U.F., 2005, pp. 212-217.

¹²⁰ Voir Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, « Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés et tous ces riches ornements des statues anciennes, me paraissent une invention de prêtres sans goût. » Un jugement qui rejoint celui du Comte de Caylus : « Cet usage, pratiqué dans les temps barbares de l'Antiquité, s'est conservé dans toute l'Europe jusqu'au renouvellement des arts. On voit même encore dans nos villages plusieurs statues de saints exactement barbouillées de différentes couleurs; les sens grossiers de nos paysans sont frappés de cet alliage et c'est le seul parti qu'on en puisse tirer. » Id., *Parallèle entre la peinture et la sculpture*, 1759, *ibidem*.

¹²¹ C'est au XIX^e siècle avec la publication de Quatremère de Quincy sur le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, que les découvertes archéologiques de sculptures polychromes seront prises en considération, en dépit des résistances de l'esthétique classique. Sur ce sujet,

L'aspiration de la pureté est pour la culture allemande un mélange d'abstraction placé sur un plan élevé de l'esprit. Le rapport instauré est d'ordre mystique et est présent pour compenser les sombres remous qui sont le propre d'une certaine idée de l'âme germanique¹²². Depuis plusieurs siècles la nostalgie de la pureté tourmente les consciences allemandes¹²³. Si le besoin de pureté est le propre de la culture allemande, où la trouver ? Dans la spiritualité, les critères moraux, la souffrance ou dans le corps qui s'abandonne ? Les Allemands ont étendu cette aspiration à la pureté à presque tous les domaines. C'est une question qui sur un plan esthétique trouve une source d'inspiration. En effet, on peut se demander si on n'est pas passé d'une erreur épistémologique à vouloir faire ressortir cette part intacte de pureté en deçà de l'originalité de l'aspect formel des statues, à l'assomption triomphante d'une idéologie de l'histoire dans l'espace culturel. Le mythe de la pureté ne trouve pas de meilleure expression que dans ses rapports avec l'esthétique. Création artificielle, l'appropriation de la culture des Anciens permet à Winckelmann d'exprimer ce qu'il y a de plus secret en lui et de définir un idéal esthétique qui passe par une interrogation existentielle. Ne nous y trompons pas, la blancheur, cette catégorie fondatrice qui est le propre d'une appropriation de l'art grec, ne représente pas seulement un espace esthétique, elle donne des règles à ce qui au temps d'une conscience mythique, en accord avec les anthropologues, revient à une mise en scène de l'originel (*Urbild*) de pureté¹²⁴. Cette nostalgie de l'originel est une véritable quête culturelle, une aspiration à un état perdu qui prend la forme dans la philosophie allemande de la pureté de l'art grec¹²⁵. Cette quête de la pureté tourmente les consciences allemandes, elle représente un idéal qui recoupe à la fois des catégories éthiques et esthétiques. Une répartition reprise par Kant, « le drôle était noir de la tête aux pieds, preuve évidente de la bêtise de ses discours¹²⁶. » C'est dans l'appropriation de la culture des Anciens que cette quête de la pureté en Allemagne trouve sur le plan artistique une véritable incarnation. C'est donc

voir le catalogue de l'exposition *The Color of Sculpture, 1840-1910*, Amsterdam, Van Gogh Museum, juillet-novembre 1996.

¹²² Nous soulignons : « Les étrangers sont à la fois étonnés et attirés par le caractère contradictoire de l'âme allemande », Friedrich Nietzsche cité par Bernard Nuss dans *Les enfants de Faust, op. cit.*, p. 10.

¹²³ Bernard Nuss, *Les enfants de Faust, op. cit.*, p. 75-88.

¹²⁴ Cette position théorique de l'origine fondamentale pour la conscience allemande sera développée dans le chapitre 3.3. de cette partie III.

¹²⁵ Pour un essai sur cette notion de pureté dans l'espace culturel allemand, on peut consulter Bernard Nuss, *Les enfants de Faust, op. cit.*, « La pureté » pp. 75-87.

¹²⁶ Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, cité par Éric Michaud, « Nord-Sud », in *ibidem*, p. 49.

enchâssée dans une longue tradition culturelle sur le synthétisme de la pureté, que l'on trouve la définition de l'idéal de beauté chez Winckelmann. L'esthétique de la blancheur sur un plan anthropologique est subordonnée à une pensée de l'idéal et à une conscience culturelle de la pureté.

3.1.4 WINCKELMANN FACE AUX LUMIÈRES

Winckelmann face aux Lumières ? Le terme Lumières à l'origine de cet espace historique fait intervenir une première difficulté. Certes le mot lui-même souligne le rôle dominant de la pensée dans l'évolution de la culture, ses idéologies politiques et artistiques, mais il convient de garder à l'esprit que l'*Aufklärung* allemande comme les Lumières françaises ont toujours suscité deux interprétations et deux espaces culturels totalement différents. Au-delà de l'enracinement commun d'une pensée qui peut être identifiée à une source de clarté¹²⁷, même diffractée, il s'agit de déranger un peu les perspectives pour souligner des infléchissements de sens. Car il semblerait que dans le cadre d'une stratégie littéraire et éditoriale française, on ait oublié certains points capitaux concernant l'appropriation qui est en jeu avec ses ancrages anthropologiques dans l'espace germanique. Pour cerner le caractère spécifique de l'*Aufklärung*¹²⁸, il convient de citer Kant qui l'a définie comme un mouvement d'émancipation de la pensée, par lequel l'homme ose se servir de la raison. Cet enjeu n'est autre que l'idée philosophique par excellence de la liberté morale, cette dimension spirituelle proprement humaine qui permettrait aux hommes de dépasser les violences historiques et les ténèbres qui les écrasent. Or cette liberté morale devient à son tour susceptible d'un large spectre d'explications qui ne peuvent être saisies que dans le conflit avec leur contraire, la pesanteur opaque des aliénations que l'homme s'est imposées.

Une double luminosité, expression séduisante par son ambiguïté, boussole de fortune pour sociétés désespérées ou découvertes durables de pensées ? Il a paru intéressant, important peut-être de faire le point autour d'une simple question : qui éclaire qui ? La question n'est en rien superflue dans la mesure où Winckelmann a cherché la lumière ainsi que le

¹²⁷ Les Lumières étaient comprises comme l'action d'éclairer les ténèbres conformément à l'étymologie du mot français *clarté*.

¹²⁸ Le terme *Aufklärung* signifie élucidation. Emmanuel Kant : « *Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschideten Unmündigkeit.* » Comme réponse à la question « *Was ist Aufklärung ?* » décembre 1783. Mais c'est avec Christian Wolff (1679-1754) que commence véritablement l'*Aufklärung*. Ses traductions de Leibniz sont à l'origine de l'allemand philosophique, dont se sont servis Kant et Hegel.

reflet de sa propre culture. Cette vision passe par une fascination de l'Allemagne pour la Grèce antique. Cette représentation s'enracine avec tous les effets déstabilisateurs qu'une telle attitude peut entraîner, jusqu'à l'essoufflement de la métaphysique classique¹²⁹. Il est à noter que l'histoire de l'art est faite d'un mélange contradictoire : assimilation avide des idées venues des Lumières françaises, dialogue avec elles et lutte acharnée contre elles. Dans cette perspective, Winckelmann a dû faire face à l'évidence de ce défi, montrer cette capacité à s'inscrire dans son époque, celle qui allie la confiance en la raison et de manière périphérique en l'idée d'instruction et d'autre part côtoie l'inextricable présence du chaos propre à sa culture d'origine. Si on n'accepte ce point de vue de l'appropriation de la culture grecque, l'épicentre de la réflexion se situe dans ces paradoxes pris comme présence renouvelée des Anciens dans le champ allemand. Un exemple éloquent reste le motif du *Laocoon* dans l'espace de la *Klassik* allemande qui peut caractériser solidement la puissance et l'unité de deux forces historiques. La première est classique et définit la régularité normée comme celle du naturel et des agréments, mais en même temps s'affirme une anthropologie où l'ordre raisonnable est détruit par une compréhension de la beauté de la mort¹³⁰. L'important est le but, s'approprier le monde antique à travers les valeurs propres à l'espace de l'*Aufklärung*, même si la production du discours à savoir plus précisément le rapport qui existe entre la position française des belles-lettres et le discours de Winckelmann, doit passer par le concept de la mort et son espace mortifère¹³¹. Sur ce point, l'anthropologie que Winckelmann pratique, en tant que discipline distincte de la philosophie, va-t-elle permettre une meilleure compréhension de l'Autre, ou simplement va-t-elle contribuer à constituer les prémices intellectuelles et imaginaires d'une appropriation¹³² ? Le recours biographique qui scelle le destin intellectuel de l'historien est éclairant sur ce point. Il pose la question de la réception de Winckelmann en France, qui dans un mouvement inverse esquisse certains points capitaux qui concernent la stratégie d'appropriation de la culture grecque. De façon multiforme et parfois contradictoire se recompose un savoir coordonné articulé et organisé selon les conditions culturelles et les enjeux propres au XVIII^e siècle.

¹²⁹ Cf. Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, traduit de l'allemand par P. Quillet, Paris, Fayard, 1990.

¹³⁰ Cf., Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*. Nous soulignons concernant le *Laocoon*, une dimension présente qui fonde la démolition morale de la figure du héros, mais elle ne concerne pas le propos de Winckelmann.

¹³¹ Michel de Certeau, D. Julia, J. Revel, « La beauté du mort: le concept de culture populaire » *Politique aujourd'hui*, décembre 1970, pp. 3-23.

¹³² Cf. Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, op. cit., pp. 223-177. L'auteur relie la naissance de l'anthropologie à une classification des peuples sur l'échelle de la civilisation.

3.1.4.1 UN DESTIN INTELLECTUEL. UNE FIGURE BICÉPHALE : L'ESPRIT NÉOCLASSIQUE ENTRE LES LETTRES ET LES SCIENCES

On a privilégié la dimension mythique du portrait intime de Winckelmann comme incarnation de l'âme allemande. Mais n'apercevoir que l'historien derrière tous ces discours serait réducteur, même si le portrait de l'historien sans rien perdre de son humanité devient le symbole de l'homme allemand en prise avec la fatalité. Le côté démesuré de Winckelmann poursuivi par ses démons intérieurs s'applique en premier lieu à sa quête de la beauté et à son formidable élan vers la connaissance absolue. À côté de cette rencontre entre l'homme et l'absolu qui est le propre du poète allemand, on trouve un portrait de Winckelmann plus théorique qui est l'expression d'une historiographie propre à la philosophie des Lumières.

Le destin intellectuel de Winckelmann est une illustration intéressante du vent de réforme intellectuelle qui souffle sur le continent européen et qui remet en cause un certain nombre de valeurs redéfinissant une hiérarchie sociale. Winckelmann se plaisait à dire, qu'il a commencé à vivre vers trente-huit ans. En 1762, il écrivait à un de ses amis : « Tu veux savoir l'histoire de ma vie : elle se résume en peu de mots, car je la mesure d'après mes jouissances. [...] Voilà bientôt huit ans que je vis à Rome et dans d'autres villes de l'Italie. J'ai regagné ici ce que la pauvreté et le chagrin m'ont fait perdre de ma jeunesse¹³³. » Fils d'un modeste savetier, Winckelmann a eu le mérite d'accéder aux plus hautes fonctions dans l'humilité d'un long apprentissage, symbolisé par une ascension professionnelle et récompensé par l'acquisition d'une certaine richesse. Choyé par le cardinal Albani, protégé du Vatican, son statut révèle avec une rare force une critique très vive de la légitimité du statut social de l'aristocratie. Ce mélange de savoir étendu est à l'origine d'une longue incubation, celle d'une sagesse tempérée de raison utilisée à bon escient dans les activités de l'esprit qui lui a valu d'être à l'origine même de l'édification d'un esprit original. Cet esprit est celui d'un contre-modèle au portrait typique de l'aristocrate socialement privilégié par le fait de sa naissance¹³⁴. De ce parcours

¹³³ Gottlob Heyne, « Éloge de Winckelmann », in *Winckelmann, lettres familières*, Yvedon, 1784, 2 vol., tome I, p. 20.

¹³⁴ Pierre Serra dans son étude rappelle très utilement les racines du débat sur le statut nobiliaire au temps des Lumières dans ses divers niveaux de mutation. Cf. Pierre Serra, « Le Noble », in *L'homme des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 39-93.

biographique hétérogène ressort l'impression d'un portrait insaisissable au destin éclaté et brutalement interrompu à Trieste au printemps 1768.

Dresser le portrait de l'historien au temps des Lumières, ne saurait échapper à une attitude classique, romantique ou moderne. Ce dédoublement ne se limite pas à l'aspect biographique, il s'exprime si on n'y regarde de plus près, dans tout l'aspect théorique de cette histoire de l'art. D'un côté nous avons l'introduction d'une pratique historienne, de l'autre la mise en place d'une doctrine esthétique liée au principe de liberté. Dans cet espace politique que le recours à l'esthétique antique aide à construire, se met en place une instrumentalisation française. Cette réception française qui contribue à rendre possible le passage de l'esthétique à la politique a été longuement étudiée par Édouard Pommier¹³⁵. Si nous identifions la pensée de Winckelmann comme l'exemple d'une doctrine qui la transcende, nous nous situons dans une mentalité classique. Si nous nous plaisons à le voir comme un être singulier qui incarne à proprement parler l'âme allemande, nous participons à l'esthétique romantique. Il est vrai que la pensée de Winckelmann est très loin d'être monolithique. En cela, elle pose le cadre théorique du contexte historique. Sa réflexion n'est pas pour autant fragmentaire et éparpillée. Afin d'éviter ce double écueil, la solution serait de considérer des figures multiples de Winckelmann, celles de l'historien avant et après le voyage à Rome, son classicisme dans la mesure, son romantisme dans l'étreinte de l'extase, son homosexualité et son incidence sur la construction de l'idéal dans ce qu'il a de plus noble, mais aussi de plus refoulé. Notre perspective théorique veut tenir compte de la rencontre de ces deux antagonismes qui constituent la mesure de la représentation de la culture grecque. Au-delà de ce point, cette formulation crée d'irritants problèmes terminologiques, mais elle reste inévitable dans la mesure où l'esthétique allemande est la résultante de ces différentes positions biographiques. C'est Élisabeth Décultot¹³⁶ qui a mis en relief cette oscillation permanente dans la pensée de Winckelmann et la « profonde ambiguïté théorique » qui inscrit la doctrine classique allemande dans un antagonisme entre classicisme et romantisme.

¹³⁵ Édouard Pommier, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, 1988, pp. 9-20. Voir aussi Michel Espagne, « La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières : les amis de J.-C. Wille et l'écho de Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, op. cit., pp. 101-135.

¹³⁶ Élisabeth Décultot, « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », *Revue Germanique Internationale : Écrire l'histoire de l'art, France-Allemagne, 1750-1920*, vol. 13, 2000, pp. 51-54.

Ce passage, entre les sciences humaines et les sciences naturelles pour utiliser un langage plus contemporain, est mis au profit de la culture et de l'art grecs. Science et art ne sont pas identiques, mais ils sont apparentés, un peu à la manière de deux genres littéraires. Cette parenté affecte la conception winckelmanienne de l'art et n'a peut-être pas été assez soulignée. À partir de sa curiosité pour les *Lettres françaises* en particulier, se construisent un art poétique allemand et une réflexion singulière sur la figure de l'écrivain¹³⁷. Winckelmann transpose la science dans le domaine de l'art, dans la mesure où ce sont deux activités de connaissances. La connaissance du Beau chez Winckelmann procède un peu comme chez Goethe de l'aspiration à une connaissance de l'âme humaine. Il faut s'entendre sur les termes et tenir compte de la période historique, sans interprétations forcées ou anachronismes.

Au XVIII^e siècle, les sciences et les lettres ont entre elles « l'enchaînement, les liaisons et les rapports les plus étroits¹³⁸ » écrit Voltaire. Pour lui l'homme de lettres est aussi un homme de science, Winckelmann en fidélité avec ce principe doublé d'un engouement culturel marqué pour la France des lettres¹³⁹ rejoint la définition de l'encyclopédiste. En cela, il n'est pas à proprement parler un érudit qui a acquis un savoir approfondi dans une discipline particulière, mais un homme d'études qui a des connaissances dans de multiples champs de savoir¹⁴⁰. Winckelmann participe ainsi à un paradigme sociologique propre à la France des Lumières, celui de l'homme de lettres et de son portrait littéraire, qui fut à proprement parler étranger à cette époque en Allemagne. Pour comprendre ce qui caractérise l'homme de science, il faut retenir cette démarcation qui prend forme à la période classique et constitue le cœur du clivage de la définition : qu'est-ce qui doit être

¹³⁷ Cf. Élisabeth Décultot, « Généalogie d'un malentendu », *Revue Germanique Internationale*, op. cit., pp. 21-22.

¹³⁸ Dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, Paris, 1751-1772, l'article qui définit les « Gens de lettres » est de Voltaire. La définition de l'homme de lettres y est construite à partir d'une double opposition. D'abord, écrit Voltaire, « on ne donne point ce nom à un homme qui avec peu de connaissances ne cultive qu'un seul genre » : « la science universelle n'est plus à la portée de l'homme ; mais les véritables gens de lettres se mettent en état de porter leurs pas dans différents terrains, s'ils ne peuvent les cultiver tous. »

¹³⁹ Décultot relève un vaste ensemble de citations dans la partie française de la bibliothèque de Winckelmann. Molière, Voltaire, Boileau, Montesquieu, pas un auteur français n'échappe à la curiosité littéraire de Winckelmann. Par ailleurs cette curiosité littéraire se double d'un intérêt pour les institutions littéraires de la France du XVIII^e siècle. Cf. Décultot, « Généalogie d'un malentendu », in *ibidem*, pp. 20-21.

¹⁴⁰ En cela, l'homme de lettres défini par Voltaire, constitue la figure moderne du grammairien antique qui « était non seulement un homme versé dans la grammaire proprement dite, qui est la base de toutes les connaissances, mais un homme qui n'était pas étranger dans la géométrie, dans la philosophie et dans l'histoire générale. » Pour prendre un exemple éloquent, en 1769, le *Fredericianum* de Cassel rassemble statues antiques, librairie et collection d'histoire naturelle.

considéré comme relevant de la science au XVIII^e siècle ? Bien que la figure de l'homme de science prit forme au XVI^e siècle, sa position ne parvint pas véritablement à s'enraciner face à l'homme de lettres¹⁴¹. Elle resta principalement dans un espace fixé entre une utopie et la réalité. Mais là où le scientifique et l'homme des Lumières trouvèrent le moyen de se rencontrer « ce fut surtout au sein de la réflexion complexe qui détermina le déplacement sémantique du traditionnel champ religieux ou champ laïque, d'un concept à la fois terrible et suggestif, la vérité¹⁴². » On peut rappeler que la tâche historique des Lumières procédait de l'émancipation de l'homme et cela se fit par l'appropriation du concept de vérité, plaçant en lui les conquêtes de la pensée. S'il fallait définir la part de l'homme de science chez Winckelmann, on pourrait avancer que par-delà une ambition curieuse et une confiance dans l'utilité du savoir, son image de l'art grec exprime l'instant fragile où l'auteur peut croire advenu un rêve d'humaniste, étendu à un monde qu'il a dévoilé et qu'il va perdre aussi. Ce qui frappe, d'entrée de jeu, c'est la façon dont il aborde son objet historique : l'homme grec, le corps, la statue antique sont d'emblée abordés dans leur consistance culturelle, physique, anatomique, physiologique, comme moyens cumulés pour analyser et définir ce qui constitue la beauté éternelle. Par exemple, Winckelmann apprécie la beauté des statues, entre autres parce qu'il possède une solide connaissance anatomique¹⁴³. De cette curiosité émerge une place précise faite à l'observation, à l'enquête et à l'inventaire taxinomiques, une collecte méthodique de détails qui tend à ressembler au premier questionnaire d'anthropologie comparée, celui de Cuvier, volontairement systématique dans sa nécessité de présenter un cadre complet qui puisse réunir tous les points de vue sous lesquels ces nations peuvent être envisagées¹⁴⁴. Esprit conforme à l'esprit encyclopédique des Lumières, la curiosité anatomique de l'historien vient s'ajouter au savoir philosophique pour pousser à son comble la spéculation sur l'art des Anciens. Winckelmann il faut le rappeler a étudié la médecine, la botanique l'intéresse également. Derrière cette figure bicéphale, se profilent deux biographies, l'une issue de la

¹⁴¹ Cf. Vincenzo Ferrone, « L'homme de science », in *L'homme des Lumières, op. cit.*, pp. 211-252. Une des explications est à trouver du côté d'une étape de marginalisation progressive, pour ne citer que la condamnation de Galilée. La figure de l'homme de lettres resta davantage sensible à la raison d'Église imposée par le Concile de Trente. C'est véritablement à la fin du siècle que l'on vit le triomphe de la science (R. Hahn 1971) et sa légitimation progressive aux yeux de l'opinion publique naissante.

¹⁴² Vincenzo Ferrone, « L'homme de science », in *L'homme des Lumières, op. cit.*, p. 250.

¹⁴³ Cette même appréciation, on la retrouve plus tard chez Goethe lorsqu'il écrit sur le *Laocoon* : « Lorsqu'on essaie de situer la morsure en un endroit différent, on est saisi d'étonnement devant la science des artistes : toute la gestuelle serait changée, et on ne peut en aucune façon imaginer la morsure en un endroit mieux indiqué », *Über Laokoon, Propylées*, in *Goethe, Écrits sur l'art*. Introduction de Tzvetan Todorov, traduction et notes de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, p. 31.

¹⁴⁴ Marie Noëlle Bourguet, « L'explorateur », in *L'homme des Lumières, op. cit.*, p. 292.

tradition intellectuelle des Lumières françaises, l'autre de l'homme de la science scolaire allemande¹⁴⁵, qui expliquent bien les décalages, les contradictions et les surprises que livre cette histoire de l'art. Mais lentement des formes d'expertise et de compétence se développent qui vont déboucher à l'extrême fin de siècle sur l'invention d'une discipline scientifique autonome, l'anthropologie.

3.1.4.2. WINCKELMANN, FIDÉLITÉ AUX LUMIÈRES ?

Ces oppositions entre différents espaces de réflexion ont des effets cumulatifs, mais qui ne se superposent pas exactement. Ceux qui ont tenté une histoire des relations entre l'espace français et l'espace culturel allemand ont généralement proposé d'en comprendre l'évolution selon le schéma des transferts culturels sur un plan historique. Winckelmann, le penseur et l'historien seraient l'objet de cette stratégie. À l'évidence, les idées des Lumières françaises se mêlèrent aux différentes théories propres à la pensée historique et esthétique allemandes en s'enracinant si profondément dans la vie et la culture de réception qu'il devient impossible de trancher cette question. Mais un détail reste intéressant à souligner, c'est le plus ancien, la position de l'histoire. L'homme des Lumières en général n'étudie l'histoire que pour la supprimer, c'est la position des penseurs français, l'essence des Lumières, c'est l'abolition de l'autorité de l'histoire. Les moyens de cette abolition pour Winckelmann restent l'appropriation de la culture des Anciens, ce que l'on a souvent pris pour une lutte de mots d'ordre philosophiques. Elle est précise et ne connaît pas de compromis. Sauf erreur, nous avons là un sceau pris dans un sens très large des Lumières européennes qui marque l'œuvre. Mais un point auquel Winckelmann reste fidèle est très certainement cette impossibilité pour lui de dire adieu à une certaine forme d'utopie. Les idées utopiques restent pour l'homme la réalité vivante de l'appropriation, brassant non seulement des idées grandioses propres à son époque mais aussi les traditions séculaires de la pensée religieuse. On peut voir cet utopisme se refléter dans les idéaux de raison et l'héroïsme tragique. Le retour à cet exemple semble justifier une position par-delà la diversité, une place unifiée, cohérente, à la fois l'ange et le diable se tenant par la main sur le seuil d'une analyse critique d'une appropriation du passé. L'idée du martyr ressuscitant une tradition chrétienne séculaire, mais aussi la poétisation

¹⁴⁵ Pour Herder, Winckelmann représente l'image même de la culture allemande, cf., *Winckelmann, Lessing, Sulzer in Werke*, in *zehn Bänden*, vol. II (Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781, éd., Grimm), Francfort-sur-le-Main, 1993, pp. 676-712, p. 677.

de la mort comme l'exploit suprêmement héroïque et romantique sont deux registres étroitement et obstinément mêlés qu'il est difficile de distinguer entre l'observation historique et l'imaginaire social à l'intérieur duquel se situe l'appropriation de la Grèce antique. À partir de ce constat, on voudrait s'interroger sur la position du classicisme allemand, de la production d'un certain type de discours et la production d'un objet particulier : la Grèce du classicisme allemand.

3.2 LA GRÈCE DU CLASSICISME ALLEMAND

Le XVIII^e siècle est une époque d'éveil qui voit se poursuivre l'exploration de la planète, proliférer les grands desseins, les plans d'aménagement du monde, les récits de voyages¹⁴⁶, les descriptions des contrées extra-européennes. Mais la Grèce de l'*Aufklärung* se pense sous l'influence d'un grand mythe. Il importe de se demander comment le contenu mythique provenant du monde grec occupe une place névralgique dans l'idée que l'Allemagne se fait d'elle-même. La Grèce est à l'Allemagne classique ce que l'altérité est à l'identité, ce que le passé et la tradition sont au présent, ce qui est familier mais qui est pourtant irréel. L'excès de ce raisonnement pris dans un sens historique est aujourd'hui crédible, renvoyé en filigrane à l'idée souvent pénible d'une pensée épigonale qui rebondit sur une autre assertion et pose une question douloureuse : « serait-il vrai que nous autres, Allemands, [...] ne devons jamais être que des descendants¹⁴⁷ ? » Il ne s'agit ici de l'évocation d'une simple image mais bien d'une sorte de presbytie mentale qui s'empare d'une question essentielle. Certes l'image de la Grèce que cultive l'Allemagne est celle d'une Grèce métamorphosée, mais elle assume une contraction propre au classicisme allemand autour de l'appropriation de la Grèce antique, celle du « [...] plaisir que l'arbre prend à ses racines, le bonheur que l'on éprouve à ne pas se sentir né de l'arbitraire et du hasard, mais sorti d'un passé – héritier, floraison, fruit¹⁴⁸ [...] ». La Grèce du classicisme allemand est à la fois la source, le rêve, la mort et le miroir, c'est-à-dire un support d'un symbolisme dense dans l'ordre de la connaissance, ce en quoi on reconnaît quelque chose : c'est la noble humanité de Goethe telle qu'il la représente dans son *Iphigénie*.

Grâce entre autres à Jacob Burckhardt et à Friedrich Nietzsche, il est aujourd'hui entré dans la conscience du présent que la culture des Grecs n'était pas celle que l'Allemagne

¹⁴⁶ Il serait fastidieux et inutile de passer en revue ne serait-ce que le dixième de ces récits, tant ils se ressemblent et se copient. On peut citer par exemple le portrait qu'a fait Jean Thévenot du voyageur type, du moins en ce qui touche l'empire ottoman. Son souci du détail donne un caractère ethnographique à son récit. Id., *Voyage du Levant*, Paris, FM/La Découverte, 1980. Sur le rôle des voyages en général au XVIII^e siècle, voir Geoffroy Atkinson, *Les relations de voyages du XVIII^e siècle et l'évolution des idées*, Paris, Champion, s.d. (1924), Genève, 1973.

¹⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, (1874) *seconde considérations intempestive*, Paris, Garnier-Flammarion, 1988, ch. VIII.

¹⁴⁸ Nous jugeons pertinent de citer la phrase de Nietzsche dans son intégralité : « le plaisir que l'arbre prend à ses racines, le bonheur que l'on éprouve à ne pas se sentir né de l'arbitraire et du hasard, mais sorti d'un passé – héritier, floraison, fruit – ce qui excuserait et justifierait même l'existence, c'est là ce que l'on appelle aujourd'hui, avec une certaine prédilection, le sens historique », Friedrich Nietzsche, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, op. cit., ch. III.

classique a érigée devant nous en nous la présentant comme le modèle d'une humanité noble. L'acuité de l'origine de cette tradition tient précisément à ce qu'exprime la phrase singulière de Schiller citée ultérieurement : « [...] ce qui nous fait défaut, c'est la culture esthétique. » Complétons-la avec un seul point qui semble certain, c'est que cette culture esthétique que le classicisme allemand réclame, il la trouve avec l'arrière-fond d'où s'élève la sérénité apollinienne de la Grèce de Winckelmann¹⁴⁹. Ce détour par l'Autre a été une force de l'Occident en général, une source de stimulation, quoique sa signification repose sur le mode de fonctionnement de l'appropriation. Mais la Grèce sera l'instrument d'une véritable révélation dans la tradition allemande, celle d'une vérité et d'une pureté qui porteront les germes d'une rédemption dont nous nous efforcerons de résumer les présupposés.

Certains historiens tendent à présenter les Lumières comme une sorte d'âge d'or du regard européen sur la Grèce. Sans discuter de la pertinence de ce jugement, on peut commencer par se demander quelle part de la Grèce, ce jugement concerne-t-il ? Il y a d'une part l'art grec relié à l'histoire de son peuple fondateur, d'autre part, la situation politique et sociale de la Grèce antique. Que cette bienveillance toute relative du siècle des Lumières initiée par Winckelmann, s'adresse essentiellement à l'art ancien à la jonction de l'apparition d'une culture du bon goût, et dont l'engouement n'épargne aucun domaine, voilà qui n'a plus besoin d'être démontré¹⁵⁰. Rappelons que cette vogue contaminera presque toute la seconde moitié du XVIII^e siècle et doit beaucoup à la parution des *Gedanken* traduites presque immédiatement en français et en anglais. Ces *Gedanken* montrent combien l'art des anciens Grecs surpasse celui des autres nations, mais surtout, elles offrent à une Europe artistique, un art régénérateur. L'art inimitable des Grecs de Winckelmann est évidemment très adapté au goût de son siècle, ce qui constitue une des clés de son succès. Pour l'Europe classique en général, il n'en est que plus convaincant, la Grèce, l'art grec deviendront les modèles à imiter. Mais alors qu'en France l'Antiquité va servir de référence au néoclassicisme, le rationalisme de l'*Aufklärung*, suivi du romantisme allemand vont y trouver un point d'appui idéologique. Une idéologie qui reste très

¹⁴⁹ La redécouverte de Friedrich Hölderlin ne fait qu'infirmer cet idéal grec, même si elle approfondit la connaissance que nous avons de la culture hellénique nourrissant une sombre fermentation qui coexiste avec les formes figurées de la clarté olympienne et la magnificence de son monde. Cf. les travaux de Hans Georg Gadamer sur Hölderlin et Goethe, in *Kleine Schriften II*, Éditions Mohr, Tübingen, 1967, 1977, cité dans son livre, Id., *L'actualité du beau*, Éditions Alinea, Aix-en-Provence, 1992, p. 203.

¹⁵⁰ Voir les études de Mario Praz, *ibidem*.

certainement la dernière des philosophies classiques liant idéologie et classicisme¹⁵¹. En face de cette idéologie est placé le miroir de la Grèce¹⁵², celui d'une vertu signalée réfléchissant l'âme et la culture du classicisme allemand. Son emploi devient l'objet d'un débat interne à l'Allemagne intellectuelle du XVIII^e siècle. Mais le miroir est trompeur, ardent, il est aussi le reflet de la vacuité d'une réalité dont l'usage intellectuel permet d'expliquer les contradictions qu'elle suscite au sein d'une même réception.

Que reflète le miroir ? Pour tenter de répondre à cette question, un rappel de l'Antiquité va permettre de comprendre ce que l'Allemagne rencontre dans le Beau et dans l'art et qui revêt une importance qui transcende tout ce que peuvent saisir nos concepts. La Grèce révélée par le miroir montre l'âme du classicisme allemand avec la force d'une conscience hypnotique. La Grèce devient l'indispensable source pour une culture qui cherche une plénitude. Elle est érigée dans l'enfance de l'humanité et est considérée comme la source véritable de toute vérité et de toute beauté, elle est pour ainsi dire l'idéal devenu visible¹⁵³. Ce point propre à la théorie de Platon nous livre cependant une indication importante. C'est que l'essence du Beau que l'Allemagne trouve dans cette idéalisation ne réside pas en ce qu'il se pose simplement face à la réalité pour s'y opposer mais consiste plutôt en ce que la beauté, pareille à un gage, est une garantie au-delà du désordre du réel et ses malformations, que le vrai est accessible, qu'il est ce qu'on rencontre. Toute démarche de ce type est en un sens quête de soi¹⁵⁴. Si on se tourne vers Plotin, l'image d'un être est disposée à recevoir l'influence de son modèle comme un miroir¹⁵⁵. C'est une participation et non un simple reflet qui se joue dans cette acception. Ainsi l'âme participe à la beauté dans la mesure où elle se tourne vers elle. Le principe de ce qui se passe entre la Grèce et le classicisme allemand est de cet ordre de participation. L'âme allemande finit par participer à la beauté à laquelle elle s'ouvre. La Grèce que Winckelmann s'approprie en

¹⁵¹ En ce sens nous rejoignons la pensée du philosophe Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁵² Nous utilisons ce terme dans un sens d'une opération intellectuelle dont le symbolisme est extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance. On peut se référer à la notice « miroir », dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythe, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 635-638.

¹⁵³ Nous nous référons à Platon pour qui le Beau est relié à une ontologie. Ce qui rayonne et possède une lumière nous convainc de sa vérité, c'est cela qui nous force à l'assentiment, c'est bien cela le vrai. C'est la fonction ontologique du Beau que de séparer l'idéal du réel.

¹⁵⁴ Nous soulignons : on est loin de la grécomanie française par exemple où la coexistence du sérieux et de la plaisanterie, rend extrêmement difficile une interprétation uniforme. Cf. François Châtelet, *Les Lumières. XVIII^e siècle. Histoire de la philosophie IV*, Paris, Hachette, 1972. Emmanuel Bury, *Le Classicisme*, Paris, Nathan, 1993.

¹⁵⁵ Cf. Plotin, *Ennéades*, 4, 3. E., Krakowski, *L'esthétique de Plotin et son influence*, Paris, 1929, p. 112.

plus de remplir une fonction esthétique pose les marques d'une fonction collective marquée qui dépasse de loin les aspirations de l'historien. En Allemagne, la Grèce devient une source originelle dans l'histoire culturelle et spirituelle. Une source à laquelle il ne faut cesser de puiser, ainsi parle Winckelmann qui n'a cure de trouver des modèles de pureté de l'âme et de l'art en Grèce. Il les intègre à l'esthétique allemande, et nulle part plus qu'en Allemagne, la Grèce antique n'a été aussi fortement intégrée à la pensée du classicisme, comme source, genèse et complémentarité. Ainsi la Grèce finit-elle par devenir le revers inavouable de la psyché d'une *Weltanschauung*, sur laquelle viennent s'imprimer l'expression de tous les fantasmes.

La Grèce comme moment de l'histoire prend chez Winckelmann une dimension et une profondeur d'une ampleur singulière dans l'œuvre dans laquelle elle s'insère. C'est l'insertion dans la vision de l'histoire universelle qui nous intéresse. Dans ces conditions, Winckelmann nous force à recentrer la discussion sur ce qui est à ce niveau possible : l'appropriation ouvre sur la question sensible de la représentation de l'Autre, susceptible de correspondre à une herméneutique et à un ordre nouveau de l'histoire¹⁵⁶. Dans un sens historique, toute la philosophie de l'histoire (dont Hegel apparaît le théoricien le plus puissant), se construira dans cette perspective, celle d'une quête problématique. Cet itinéraire peut être tracé de Winckelmann, Herder à Schopenhauer en passant par Novalis, Schlegel, Goethe, Schelling et d'autres, avec une cohérence et une continuité redoutables¹⁵⁷. Cette quête fait de la Grèce le prisme allemand. L'éclat de ce cristal perdure et loin d'observer un désenchantement en Allemagne à mesure qu'une connaissance reliée à l'observation des fragments se précise, le rêve ne cèdera pas le pas à la vérité. On ne rompt pas avec la représentation imagée de la Grèce devenue symbole de la pureté de l'âme¹⁵⁸. Au centre de ce débat, on trouve la question du classicisme dont l'apparition en soi est un signe de la réaction allemande à l'hégémonie française. Aussi la

¹⁵⁶ Winckelmann s'approprie la culture de la Grèce antique, par une métaphysique du désir, contrairement à Hegel qui en parlant de la fin de l'art, affirme que l'art tel qu'il existait est devenu obsolète. Voir « Fin de l'art ? De la théorie hégélienne du caractère révolu de l'art jusqu'à l'anti-art d'aujourd'hui », (1985), in *L'Héritage de l'Europe*, trad. Ph. Ivernel, Payot Rivages, 1996, p. 55.

¹⁵⁷ On trouve un phénomène parallèle avec la quête de l'Orient dans le cadre de l'Allemagne romantique. Cf. Goethe, *Divan oriental-occidental*, *Œuvres complètes*, tome I, trad. de J. Porchat, Paris, Hachette, 1871. On peut consulter la thèse de René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, thèse présentée à la faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Paris, Nancy, Imprimerie G. Thomas, 1963. Plus récemment l'étude faite par Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, les Éditions de Minuit, 1988.

¹⁵⁸ Nous soulignons cette comparaison avec l'Orient, image et monde avec lesquels l'Occident va rompre. Cf. René Girard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, *op. cit.*, p. 184.

source de l'histoire de l'art est la résultante du sens de l'appropriation de l'historien qui s'exprime à l'égard de l'usage politique et culturel de la Grèce antique.

À travers ce prisme inévitablement se pose la question de l'usage de cette Grèce ainsi constituée. Si l'on admet qu'il est impossible de définir en quoi consiste la connaissance de l'Autre (en l'occurrence la Grèce), et que l'on se contente de prendre en compte la subjectivité de Winckelmann, son récit pose essentiellement la question de la distance et des parasites qui se sont installés entre l'historien et sa réception. On touche plus profondément à la conception idéologique de l'histoire de l'art. L'Allemagne s'approprie l'Antiquité. Plus que l'espace, c'est son art que l'Allemagne classique ordonne autour d'elle. En cela l'Allemagne de Goethe a une vision très homogène, la Grèce constitue une représentation globale unifiante. Elle est un miroir immobile devant lequel le classicisme allemand campe ses certitudes. Le fait est que la Grèce, d'objet de contemplation esthétique, va devenir objet de débat culturel et matière à réflexion politique¹⁵⁹. Pour répondre avec certitude, il faudrait être assuré de disposer des sources les plus significatives. Elles ne manquent pas, elles ont été passablement exploitées. Aussi ce chapitre va prendre nécessairement appui sur une synthèse effectuée à partir des travaux existants¹⁶⁰. L'histoire de l'art a fait l'objet à travers les siècles d'une littérature de tout acabit. Certains ouvrages fondamentaux parus au cours des dernières décennies ont remis ces événements dans une perspective plus équilibrée dont toutes les conséquences n'ont pourtant pas été tirées hors du cercle restreint des spécialistes.

¹⁵⁹ Par exemple on voit la Grèce apparaître comme motif dans l'esthétique allemande ainsi que dans la littérature.

¹⁶⁰ Sur le thème de la Grèce on a consulté les ouvrages suivants : Kurt May, *Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken ihrem Zusammenhang*, Berlin, 1923. Wolf Lepenies, *Autoren und Wissenschaftler im XVIII^e Jahrhundert. Linné, Buffon, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*, Munich, Hanser, 1988, pp. 91-120. Holger Schmid, « Reconquérir Athènes à partir d'Alexandrie ? Winckelmann entre Platon et Homère », in *La part de l'œil, Problème de la Kunstwissenschaft*, Bruxelles, éd. par Holger Schmid, 1999, pp. 89-101. Michel Espagne, « Winckelmann, La Saxe et la Grèce », *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe. XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, 2000, pp. 115-133. Eliza Maria Butler, *The Tyranny of Greece over Germany*, op. cit., Arnaldo Momigliano, *Problèmes d'historiographie. ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983. Krzysztof Pomian, « Mariette et Winckelmann », in *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris, Gallimard, pp. 213-248. Wolfgang Preisendanz, « Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung » H. Steffen (éd.), *Die Deutsche Romantik, Poetik, Formen, Motive*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1967, pp. 54-74. Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

3.2.1 LE CLASSICISME DE WINCKELMANN : POUR UN *KLASSIZISMUS*

Une des difficultés majeures lorsqu'on aborde le classicisme de Winckelmann est sa conception encyclopédique de l'histoire de l'art. Il ne peut se déchiffrer qu'en rendant compte de phénomènes extrêmement complexes. L'émergence de l'histoire de l'art dans l'espace allemand est étroitement liée à une discussion philologique et philosophique. Les caractéristiques du régime moderne telles qu'elles ressortent des analyses de Koselleck sont le passage du pluriel allemand *die Geschichten* au singulier *die Geschichte* (l'Histoire) : « Par-delà les histoires, il y a l'Histoire¹⁶¹. » La définition d'une discipline classique est en même temps celle d'une herméneutique qui doit devenir connaissance d'elle-même, sans que ces deux dimensions fondatrices soient nettement distinctes. Surtout elle est désormais considérée comme processus, avec l'idée que la pensée de Winckelmann n'advient plus seulement dans le temps, mais à travers lui : le temps devient acteur dans le sens où Winckelmann revient toujours au cœur de ce qu'elle a voulu fuir, le temps du deuil. Aux leçons de l'histoire classique où l'exemplaire reliait le passé au futur à travers la figure du modèle à imiter se substitue alors l'exigence de différents champs du savoir en quête de l'unique¹⁶². De ce fait on ne peut parler de rien isolément, et il est vrai que toute esquisse systématique de la discipline suppose à la fois une théorie de la compréhension, de l'interprétation et de l'explication, que la réception classique n'a pas manquée d'élaborer. Histoire, récits de voyages, essais, herméneutique, philologie et anthropologie se complètent. Ce côté multiple du classicisme de Winckelmann laisse bien des questions en suspens, mais il ne bloque pas la réflexion. Tout au contraire, il stimule l'interrogation en dépaysant l'évidence. Aussi relire Winckelmann à partir d'une perspective plus large conduit à l'interroger comme une façon de travailler à partir de cette hypothèse qui n'a pas d'ailleurs pas été ignorée par l'historien lui-même. On ne peut en effet parvenir à un système clos et définitif que si l'on a trouvé ce que l'on cherche, or Winckelmann ne confie-t-il pas à la fin de sa *Geschichte* :

« [...] On ne doit pas avoir honte de chercher la vérité, sa propre réputation dût-elle en souffrir, et les erreurs de quelques-uns sont nécessaires pour que beaucoup trouvent le bon chemin¹⁶³. »

¹⁶¹ Cf. Reinhart Koselleck, *Le futur passé*, traduit par J. Hooek et M.-Cl. Hooek, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 43.

¹⁶² Sur ce point on peut suivre la pensée historique de François Hartog lorsqu'il évoque les crises du régime moderne, dans « Mémoire, Histoire, présent », in *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁶³ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 611.

C'est que la quête de Winckelmann appartient à la vie et non pas à la seule pensée historique. Elle est habitée par un mystère qui ne se laisse jamais entièrement saisir. Il est mystérieux que dans le lointain de la culture antique surgisse quelque chose qui parle immédiatement à l'historien. L'histoire de l'art émane donc de la nuit et elle y retourne, sans quoi elle ne serait plus un mystère. Mû par le sens de l'absolu du désir et du deuil, Winckelmann a été amené à sillonner bien des horizons sans toujours avoir eu le temps de s'y arrêter, avec pour conséquence, l'apparence de fragmentations qu'on souligne et qui font que de nombreux passages de la *Geschichte* restent énigmatiques. Les études littéraires ont attribué ce point à une figure de style, mais Winckelmann fait coexister les contraires, la question essentielle reste celle du « deuil » qui ne trouve pas de réponse. Cet échec le pousse à développer une pensée sans cesse en mouvement qui apparaît à plusieurs reprises en gestation et en contradiction avec elle-même. Elle découvre dans la plus grande distance, la plus grande proximité. Voilà pourquoi, le *Klassizismus* permet une possibilité de recreation, au-delà du signe en soi de quelqu'un qui cherche et qui ne prétend pas avoir trouvé. Il se définit tout entier comme la recherche toujours à recommencer d'un équilibre entre des antagonismes.

Par ailleurs, sans vouloir mettre en doute l'assertion contenue dans ce passage, l'historien écrit sous la libre contrainte d'une pensée destinée à rester toujours ouverte. Le classicisme de Winckelmann est diffracté et multiple. Nous aimerions ajouter à cela deux autres difficultés. Dès sa constitution, l'histoire de l'art a été soumise à un puissant dualisme. D'un côté le regard allemand et les spécificités de la langue, de l'autre la réception française sur un plan institutionnel. On tient donc à montrer l'ancrage et le devenir de certaines figures classiques qui privées d'épaisseur historique ne seraient que de vaines notions creuses. Faire voir le classicisme de Winckelmann sous l'angle d'une constitution d'une *Klassik* allemande, c'est constater dans un premier temps qu'à l'époque de la constitution du royaume de Prusse, les écrivains avaient rêvé de créer une littérature originale qui serait l'expression du génie allemand et ne dépendrait plus de la littérature française considérée par Goethe comme une « vieille dame distinguée¹⁶⁴. » Winckelmann lui-même a façonné son histoire de l'art avec la volonté de « produire une œuvre comme il n'y en a jamais eu en langue allemande et de montrer aux étrangers ce que l'on est capable

¹⁶⁴ Voir l'anthologie de Pierre Deshusses, « Le siècle de la raison et de la sensibilité », in *Anthologie de Littérature allemande*, Paris, Dunod, pp. 93-99.

de faire¹⁶⁵. » Aussi n'est-il pas fortuit de rapprocher Winckelmann de l'histoire politique, religieuse et philosophique de l'Allemagne, pour donner la clef d'une compréhension sémantique du terme *Klassizismus*. Cette émergence se produit dans un contexte fécond, où l'on assiste à un énorme brassage de forces contraires. Que ce soit le duel plusieurs fois relancé entre la raison et l'irrationnel qui deviendra un moteur de la spiritualité et de la politique¹⁶⁶. Ou encore, l'impulsion humaniste, Herder emploie le mot *Humanität* et non *Menschlichkeit* qui aurait une résonance uniquement morale afin de relancer l'incitation classique. Il s'agit de nouer ensemble l'héritage de l'Antiquité, le retour aux vieux mythes germaniques avec le génie allemand. Encore faut-il faire preuve de beaucoup de précautions quand on utilise la catégorie du national essentiellement pour deux raisons : la première est historique, l'idée nationale n'étant pas encore formée dans les consciences de l'intelligentsia allemande, enfin dans la mesure où l'impulsion vient de l'étranger (pour ne citer que la France et l'Angleterre), peut-on utiliser le caractère systématique du national sans se compromettre ?

Le texte de Winckelmann fut traduit en français à trois reprises entre 1766 et 1794, diffusé dans un espace culturel européen à l'image du cosmopolitisme des Lumières. Ces présentations historiques ont déjà donné lieu à de nombreuses études, et cela dans un sens bien particulier, celui des concepts propres à chaque aire nationale¹⁶⁷, l'on songe par exemple à la *Genèse de l'Histoire de l'art*, d'Élisabeth Décultot¹⁶⁸. Un autre axe d'études, tout aussi important, envisage au contraire une forme d'histoire des imbrications. Ce sont les études de Michel Espagne axées sur le socle interculturel de l'histoire de l'art¹⁶⁹, inscrites dans l'axe d'une réception franco-allemande. L'enjeu de ce chapitre est d'apporter quelques matériaux à un angle d'approche qui place l'appropriation de la

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Voir le livre d'Antoine Faivre, *L'ésotérisme au XVIII^e siècle en France et en Allemagne*, Paris, Seghers, 1973. J. F. Angeloz et J. Naujac, *Le classicisme allemand*, Paris, P.U.F.

¹⁶⁷ Pour une histoire de l'histoire de l'art au sein de chaque aire nationale, voir Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort/Main, 1979. Michael Podro, *Les historiens d'art*, Paris, 1990. M.-C. Genet-Delacroix, *L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art (1863-1940)*, cité par Élisabeth Décultot, « Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art : enquête sur la genèse franco-allemande d'une discipline », *Revue germanique internationale. Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*, Paris, P.U.F., 13/2000, p. 6.

¹⁶⁸ J.-J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, (1764). Réimpression de la première édition de 1764 à Vienne en 1934. Une autre édition de la *Geschichte* voit le jour à Darmstadt en 1993. La *Geschichte der Kunst des Altertums*, Tomes I – II, traduit de l'allemand, Genève/Suisse, Minkoff Reprint, 1972.

¹⁶⁹ Michel Espagne, « Anton Springer et Hippolyte Taine. Le socle interculturel de l'histoire de l'art », in *Revue germanique internationale. Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*, Paris, P.U.F., 13/2000, pp. 187-200.

culture des Anciens au confluent de plusieurs systèmes de pensée mais aussi à la croisée d'une anthropologie propre à Winckelmann. Dans cette perspective, nous nous intéresserons précisément à l'emploi de l'allemand ou du français dans le cadre d'une réception de l'origine de l'histoire de l'art. Il va de soi que nous touchons là à des questions longuement débattues sur la connaissance et le langage. Nous les aborderons de biais, cependant cette question préliminaire de la langue donnera sa coloration à cette origine de l'histoire de l'art tant parce qu'il semble que ce soit bien la véritable question historique, mais surtout dans la mesure où la langue semble vouloir s'inscrire ici comme la matrice du processus d'appropriation de la culture : celle où s'opèrent des transferts et des glissements sémantiques, linguistiques et esthétiques. C'est la langue qui marque un moment fort et qui autorise progressivement notre réflexion à se placer à la frontière de considérations culturelles. Dans ce mouvement, revenir sur l'usage du mot *Klassizismus* avec Winckelmann revient pour l'essentiel à intégrer une herméneutique très simple : l'histoire des mots et l'histoire de l'art sont avant tout à replacer dans une histoire de désir et d'appropriation. Des interférences se produisent, souvent tragiques. Cela vient précisément frapper la question de la représentation de la culture des Anciens. Winckelmann et la *Deutsche Klassik* replacés dans cet entre-deux sont un de ces moments. Sous cet éclairage, la destinée de l'histoire de l'art peut encore gagner en intelligibilité.

3.2.1.1 LA TRADUCTION : UN HORIZON D'ATTENTE CLASSIQUE POUR L'ORIGINE DE LA DISCIPLINE

Revenir un instant sur la question de la traduction¹⁷⁰, c'est formuler le statut instable du terme néoclassique par son équivalent allemand, *Klassizismus*. Passer d'un régime à un autre ne va pas sans des périodes de chevauchement. Bien qu'il ne s'agisse pas d'aborder de front toutes les implications reliées à la traduction inscrite dans l'appropriation que Winckelmann fit des notions issues de la littérature française, cette démarche s'avère utile pour saisir une certaine archéologie des termes. C'est simplement, en marge d'une réception proprement classique, amener une inquiétude, celle où la catégorie historique de *Klassizismus* crée un horizon d'attente¹⁷¹ : celui de réactualiser la dimension classique, à la

¹⁷⁰ Cf. Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction, Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Paris, Droz, 1998.

¹⁷¹ Expression au sens où l'entend Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. fr., Jochen et Marie Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en

fois dans sa récupération, ses déplacements, son appropriation et dans sa réinvention. Enfin c'est poursuivre une mise en lumière du foisonnement du terme néoclassique par son importation en allemand¹⁷². Revenir sur un examen propre à l'imitation de Winckelmann traduite par *Nachhamung*, permet d'interroger corrélativement sa dimension lexicale.

Le terme néoclassique se traduit par *Klassizismus* dans la langue allemande et crée un véritable nœud sémantique. Dans cette perspective de co-fondation réciproque avec le terme classique, on revient à une racine commune latine *classicus*. Dans la langue allemande, *Klassizismus* est un mot qui désigne deux emplois divergents. D'une part le classique est plus spécifiquement ce courant qui désigne les expressions artistiques inspirées de l'Antiquité qui ont formé le système formel de la haute Renaissance italienne par opposition au système baroque. De l'autre, *Klassizismus* désigne la réaction au rococo qui s'oppose en aval au romantisme, ce que les Français ont nommé néoclassicisme comme un renouvellement du goût lié aux découvertes archéologiques de Pompéi et d'Herculanum. Scruté à partir de ces deux postes d'observations distincts, le *Klassizismus* se révèle porteur de significations multiples. Il nomme un courant historiquement constitué, et une variable, puisés dans l'usage des mots, dont on retiendra l'importance de considérer l'idée d'un autre matériau pour l'origine de l'histoire de l'art. Celui d'un assemblage, de décalages de contenus selon la culture et la langue au sein même du courant néoclassique, qui placent l'histoire de l'art dans un environnement complexe. Nul historien de l'art ne fut sans doute plus sensible que Winckelmann à la nature anthropologique de l'activité de ces assemblages notionnels, et à la place importante des cultures voisines pour l'éveil de l'histoire de l'art. L'historiographie a persisté à remettre en cause ces postulats pour présenter Winckelmann dans une dimension humaniste immuable. Ce tournant théorique de l'historien allemand qui pourtant donne le ton à la littérature allemande, éclaire les enjeux véritables de la représentation de la culture des Anciens. Les enjeux restent encore aujourd'hui les mêmes autour de la représentation et de sa force de fabrication de fictions. Winckelmann et l'appropriation de la culture grecque ne peuvent être considérés que dans l'émergence d'un horizon difficile à cerner.

sciences sociales, 1990. Pour une définition de la catégorie historique de *l'horizon d'attente*, doublée de celle de *champ d'expérience*.

¹⁷² Cf. Novalis, (*HKA*, tome IV, p. 237) qui écrit à Schlegel, « Traduire, est aussi bien écrire de la poésie (*dichten*) que de produire des œuvres personnelles – et c'est plus difficile et plus rare. Finalement toute poésie est traduction. Je suis persuadé que le Shakespeare allemand d'aujourd'hui est bien meilleur que l'anglais. »

De ce premier constat, issu d'une vision kaléidoscopique, un clivage majeur ressort du décalage d'usage entre les Allemands et le terme de classique issu de la tradition humaniste. Tout se passe comme si, à partir de ces contenus intellectuels issus de la traduction se posent d'autres problèmes sur la nature de l'histoire de l'art. La notion de *Klassizismus* rend compte de cette étonnante coïncidence, entre des critères de légitimisation, qui conçoivent le discours antérieur et étranger non pas comme un texte que l'on consigne, mais comme un instrument à fabriquer un autre discours. Ainsi création et traduction dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, se comportent de la même façon vis-à-vis de la tradition classique.

3.2.1.2 LA TRADUCTION : LA FECONDITE DE LA PENSEE GERMANIQUE

Dans cet espace de réflexion entre deux cultures, se pose la question de la réception de Winckelmann en France. Bien que de nombreuses études aient été faites, la plupart d'entre-elles s'appuient sur des textes portant sur Winckelmann. Plus récemment, Michael Werner et Michel Espagne¹⁷³ ont conduit leur enquête respective sur le premier moment de la réception de Winckelmann en France, c'est-à-dire sa traduction. Il y a la traduction des écrits et de l'œuvre de Winckelmann¹⁷⁴, mais aussi celle des termes classiques par Winckelmann pour le *Klassizismus* allemand. C'est ce second point qui nous intéresse, car dans ce progressif envahissement de l'horizon allemand, la fécondité de la langue germanique autour de certains termes est loin d'être épuisée. Il y a là une intertextualité savante qui se déploie dans un chassé-croisé qui n'a rien de virtuel. C'est ici qu'intervient la citation confrontée à l'altérité, celle qui fait écho à des contextes culturels et à des découpages disciplinaires spécifiques qu'il est difficile de mettre sur le même plan. L'idéologie allemande est définie par la rencontre de la philosophie et de l'art, certes, mais aussi par l'entrelacement des problématiques sémantiques, et la distribution sous-jacente des notions, telles que l'œuvre, la représentation, l'image, la matérialité, autour du distinguo entre genre et espèce et les chemins hiérarchiques tracés par les classifications. Si l'on s'en tient à une question de vocabulaire, il y a une distinction

¹⁷³ Michel Espagne et Michael Werner, « La constitution d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales* 42, 1987, pp. 969-992.

¹⁷⁴ À la mort de Winckelmann, Michel Huber, traducteur de l'allemand en français, se lance dans le projet d'une édition française en trois volumes de l'Histoire de l'art. L'auteur-éditeur de Leipzig se considérant comme l'exécuteur testamentaire de Winckelmann, met en avant des critères philologiques en tenant compte des *Remarques* (1767) parues quelques années après l'*Histoire de l'art* proprement dite. Sont ajoutées des remarques sur les proportions, le dessin des drapés, sur la beauté des parties du corps humain.

intéressante que l'on trouve au cœur de l'expression utilisée par Winckelmann, *Bildende Künste* pour recouper des signifiants flottants du point de vue de la terminologie. Dérivés du substantif *Bild* qui se traduit par image et du verbe *bilden* qui signifie former, *bildende Künste* évoquent la formation d'images visuelles¹⁷⁵. Leur sens premier est clairement classificatoire dans la mesure où il regroupe l'ensemble des arts (peintures, gravures et sculptures) sous une catégorie dont les frontières restent quelque peu flottantes. Retenir ce terme, c'est introduire des problèmes que peut avoir rencontrés l'histoire de l'art d'un point de vue épistémologique. *Bildenden Künste* dans sa signification première, englobe la notion d'image, *Bild* en allemand. En France, à la même époque, le débat est particulièrement fécond autour de la vaste notion de beaux-arts et celle non moins complexe mais plus passéiste d'œuvre d'art. La rencontre du sens spécifique de *Bildende Künste* signifie non seulement les différents types d'art mais introduit l'idée moderne d'art plastique, *die Plastik*¹⁷⁶, de la matérialité des statues¹⁷⁷. Mais plus qu'une constitution taxinomique de l'idéalisme allemand, on trouve au cœur de cette discussion, des tentatives de définitions fort utiles, et qui paraissent englober la constitution philosophique du problème de l'art. Le point de départ de Winckelmann par l'utilisation abstraite de la notion *Bild* qui se décline comme image, ou comme représentation figurative ou comme copie *bildliche Darstellung* reprend en son sein le verbe *bilden*, qui s'étend de l'idée de modelage de la matière jusqu'à la notion de *Bildung*. L'économie du terme *Bildung* renvoie à une notion dont le mode opératoire général est à comprendre au sens de la constitution de la culture. Il impose du même coup à l'origine de l'histoire de l'art une

¹⁷⁵ Pour les tentatives d'analyses sémantiques, voir Thomas Munro, *Les Arts et leurs relations op. cit.*, cité par Dominique Château, in *Arts plastiques archéologie d'une notion, op. cit.*, pp. 66-70.

¹⁷⁶ La plastique renvoie à Herder qui remet le visuel en cause par la plastique dans *Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum* (1778). Il est intéressant de noter qu'il conçut son ouvrage en France lors de son séjour entre 1768 et 1770. La notion même de *Plastik* prit forme dans les jardins de Versailles ainsi que les remarques sur Winckelmann, sur le Beau, etc. Charles Joret, *Herder et la renaissance littéraire en Allemagne au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1875, p. 291, cité par Dominique Château, in *Arts plastiques archéologie d'une notion*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, p. 71.

¹⁷⁷ On trouve en Allemagne à cette époque toute une série de classements des arts. Pour ne citer que le Suisse Johann George Sulzer, dans son *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774) qui définit la même catégorie pour tous les arts qui représentent des objets visibles non seulement à l'aide du dessin et des couleurs, mais en imitant leurs véritables formes corporelles. Il distingue la sculpture *Bildhauerkunst*, la taille des pierres précieuses, le travail du stuc, etc., mais exclut la peinture et l'architecture. À ce sujet cf. Thomas Munro, *Les Arts et leurs relations mutuelles (The Arts and their Interrelations, 1949)*, trad. J. M. Dufrenne, Paris, PUF, 1954, p. 148 et 324, cité par Dominique Château, in *Arts plastiques archéologie d'une notion*, Nîmes, Éditions, Jacqueline Chambon, p. 65. Sulzer distingue aussi parmi les beaux-arts *schönen Künste* les *redenden Künste*. On retrouve cette classification chez Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1974, pp. 149-153. Kant évoque les *bildenden Künste* ou « les arts de l'expression des Idées dans l'intuition des sens » qui comprennent la *Plastik*, la sculpture et l'architecture et la peinture.

catégorie singulière. Cette distinction d'un point de vue épistémologique déplace diamétralement le propos d'une histoire de l'art classique vers une anthropologie. Si la traduction française de Winckelmann noue le terme *Bild* autour de la notion d'œuvre, ou d'arts figuratifs, elle évite toute la dimension extensive et anthropologique de la notion de la représentation ou de l'image. La nécessité d'éviter le concept d'image, en introduisant la connotation d'œuvre reclassée par la catégorie des beaux-arts, à cette époque en tout cas, prolonge l'idéologie classique, et tient la notion d'image en lisière. L'ambition de la thèse de Winckelmann est celle-là même que supportent les mots choisis par leur inventeur. Mot à structure multiple, comme on peut le constater avec Winckelmann, qui nous dit simplement que l'art fut pensé par son auteur selon un régime double, classique d'une part, de l'autre ouvert vers des tensions dialectiques. Car c'est avec l'instrumentalisation de son œuvre que surgit la tension entre une histoire générale culturelle, et une histoire de l'art idéaliste. Bref, il n'est pas surprenant que dans ces conditions, le problème du classicisme constitue une pierre d'achoppement notoire pour notre réflexion. Ce débat, creuset de tensions est omniprésent dans les textes de Winckelmann. Si on revient à notre exemple, la confusion sémantique qui entoure la notion *Bildende Künste*, indique seulement une condensation des intuitions ou des présupposés dans leur ensemble que la pensée classique tient pour contradictoires. L'esthétique winckelmanienne a formulé cette hypothèse féconde dans ses transferts linguistiques, traçant la ligne qui relie le concept de classicisme à l'origine d'une histoire de l'art. La traduction nous amène tout simplement à la question de l'instrumentalisation qu'a faite Winckelmann du classicisme français, mais aussi à l'instrumentalisation de sa réception classique qui constitue une structure bien précise. D'un point de vue plus général, on saisit à travers l'emploi de certains termes, combien l'œuvre de Winckelmann paraît en France comme une réponse à des problèmes précis. Ce qui revient à s'interroger sur le fondement linguistique même du motif de l'imitation.

3.2.1.3 UNE NOTION CLASSIQUE POUR UN *KLASSIZISMUS* : UN MOTIF, LA *NACHAHMUNG*

C'est autour de ces deux notions, le classicisme et l'imitation que se cristallisa le débat sur ce qui prit forme et que l'on nommerait la *Klassizismus*. Elles mettent en valeur des aspects de l'herméneutique de Winckelmann, ceux qui fondent la légitimation de la *Klassizismus* en rupture avec la tradition française. Pour désigner l'Antiquité classique, Winckelmann n'utilisait pas le terme de classique. L'emploi du terme, même s'il vit son

usage se mettre en place entre la Renaissance et le XVIII^e siècle, son emploi comme synonyme d'Antiquité gréco-romaine se fixa au début du XIX^e siècle¹⁷⁸. Sur cette toile de fond historique, en outre, il faut situer pour des raisons de synchronisme la thématique de la Renaissance de l'Antiquité¹⁷⁹ c'est-à-dire le projet de créer par l'imitation de l'Antiquité classique une nouvelle classicité spécifiquement allemande, le *Klassizismus*.

Le principe de l'imitation reste objectif et s'inscrit dans le concept des beaux-arts au XVIII^e siècle, celui du bon goût dont les postulats et les règles ont été reconduits par le néoclassicisme. Cette invention d'un classicisme homogène, incarnation d'une essence de beauté est en fait relayée par un projet de définition culturelle, celui de la *Klassik* allemande. Il faut prendre ses définitions au sérieux et plutôt que d'en séparer les niveaux,¹⁸⁰ il faut tenter de les comprendre dans leurs passages historiques infiniment plus complexes. En choisissant une approche historique de temps long, on met l'accent sur les continuités d'ensemble de la Renaissance au romantisme qui sont reprises par l'historien.

Une des ruptures faite par Winckelmann est orientée par le choix de l'art de la sculpture pour situer la *Nachahmung*. Concernant l'imitation en sculpture, il faut diriger notre regard en arrière, car tout regard rétrospectif dans la profondeur historique du présent approfondit la conscience conceptuelle du présent de Winckelmann. En dépit de tous les préjugés, remonter à Aristote, le principal théoricien de la rhétorique classique, peut nous aider à revenir sur la grande affaire de l'imitation et de la sculpture qui met un terme au

¹⁷⁸ Les questions de l'imitation ou celles reliées au sens du Beau formaient la part de l'esthétique rationnelle de la Renaissance Cf. Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 155. Les termes servant à comparer les Grecs et les Romains, furent les Anciens et les Modernes, et c'est autour de ces deux mots que le débat se cristallisa autour de ce qui va devenir le classicisme. Sur cette question on peut se référer à Salvatore Settis, *Le futur du classique*, Bologne, Éditions Liana Levi, 2004. En particulier le chapitre 11, « Le classique avant l'Antiquité classique », pp. 94-110.

¹⁷⁹ Nous nous devons de souligner une ambivalence qui a pris forme à la Renaissance entre une distinction très prononcée entre les Anciens (Grecs et Romains), une Antiquité qu'on qualifiera plus tard de classique et les Modernes, époque plus tard nommée Renaissance. Vasari a insisté sur ce point. C'est Giotto, qui dans la peinture est passé de la forme grecque à la forme latine moderne. Grec renvoie ici au style byzantin consacré mais immobile. Latin en revanche dénote cette nouvelle manière introduite par Giotto, ce style en prise directe avec la redécouverte et l'étude de l'antique. Dans cette lignée, on qualifie plus tard de modernes les artistes pratiquant la manière moderne qui était telle parce qu'elle était imprégnée d'Antiquité et nourrie de conscience antiquaire. On pouvait ainsi dire qu'un artiste était « modernement antique et antiquement moderne » (formule d'Anton Francesco Doni à propos de Vasari, reprise par Vasari).

¹⁸⁰ En ce domaine, presque tout nous ramène à la théorie d'Alberti, « le patriarche de tout classicisme », Julius von Schlosser, *op. cit.*, p. 691. Une séparation qui est le propre de l'historiographie ; « n'est pas auréolé de la dimension systématique que Schlosser trouve chez Vasari qu'il qualifie d'artiste, de ce fait il ne lui vient pas à l'idée d'édifier un système au sens de Winckelmann. », in Julius von Schlosser, *op. cit.*, p. 333.

débat esthétique de l'*ut pictura poesis*¹⁸¹. Nous devons d'abord garder en mémoire qu'Aristote n'a pas développé une véritable théorie de l'art au sens le plus large du terme. Nous connaissons sa théorie de l'imitation (*mimésis*) qui à partir de la théorie de la tragédie en appelle au fait qu'imiter constitue une pulsion naturelle de l'homme accompagnée de plaisir¹⁸². Manifestement le concept est censé valoir pour l'essence de l'art poétique en général, mais par analogie, Aristote jette un coup d'œil sur les arts plastiques. C'est la réflexion sur la production littéraire qui nourrit la réflexion esthétique des arts depuis l'Antiquité¹⁸³. Si bien que l'une des premières entreprises de l'esthétique, de la réflexion sur l'art et le Beau, conduite à la Renaissance tout autant par les artistes que par les historiens de l'art consiste à surmonter cette scission et à inverser cette hiérarchie. Winckelmann s'inscrit dans cette continuité et choisit la sculpture.¹⁸⁴ Rappelons qu'en proposant à ses contemporains, non pas l'imitation idéale des sculptures antiques mais l'imitation des œuvres parfaites de l'Antiquité, Winckelmann semble avoir limité la portée de la notion telle qu'elle fut interprétée dès la Renaissance italienne en termes d'idée supérieure et divine¹⁸⁵. Du même coup Winckelmann déplace la notion d'imitation de la nature à l'intérieur de la culture et de l'histoire. Afin de dépasser le clivage de la stricte obéissance des règles qu'entraîne toute imitation servile, pour dégager de l'articulation de l'imitation une perspective propre à Winckelmann, il faut revenir à sa traduction. Prise à la fois comme outil intellectuel et définitionnel, la transposition d'une langue à l'autre révisé la construction du discours historique. L'imitation et toute sa portée littéraire ont été importées autour du concept allemand de *Nachahmen*¹⁸⁶ qui est largement

¹⁸¹ Cf. Rensselaer W. Lee, « *Ut pictura poesis*: the Humanistic Theory of Painting », *The Art Bulletin* 22 (1940), trad., *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991, 1998.

¹⁸² Nous soulignons : l'antique logique des passions et de la tragédie chez Aristote a légué à l'esthétique la notion inextinguible de l'imitation dans une part positive.

¹⁸³ Nous soulignons : Alexandre Baumgarten, le fondateur de l'esthétique philosophique a pensé « l'art de penser bellement », par analogie avec l'art de bien parler. Ce modèle de l'esthétique fut pensé sur le mode de la rhétorique d'Aristote.

¹⁸⁴ Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989, p. 87, en particulier le passage où Panofsky explique que l'Idée supérieure au nom de laquelle fut pratiquée l'imitation de la nature humaine prise dans le cadre de la Renaissance a une signification platonicienne qui favorisa l'éclosion de la notion du génie. Erwin Panofsky a bien montré dans son livre *Idea*, que tout dépend du sens que l'on accorde à la notion de départ, l'Idée.

¹⁸⁵ Cf. Winckelmann, *op. cit.*, p. 26 : « la beauté des statues grecques [...], nous frappe davantage, parce qu'elle est moins dispersée, plus concentrée que la beauté de la nature. »

¹⁸⁶ Cf. Hans Blumenberg, « Nachshmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen », in *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede* (1957), Stuttgart, P. Reclam jun., 1981, pp. 55-103. Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, [1730], Leipzig, Breitkopf, 4^e éd., augmentée en 1751. Hans Robert Jauss (éd.), *Nachahmung und Illusion* [1964], Munich, Eidos, 1969. Wolfgang Preisendanz, « Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung », in H. Steffen (éd.), *Die Deutsche Romantik, Poetik, Formen, Motive*, Göttingen,

redevable à la tradition classique qui remonte à l'Antiquité. Il ne faut pas oublier que cette substitution incorpore l'origine du débat philologique tant il est vrai que l'on retrouve cet étrange composite avec l'imitation dans l'idée du terme allemand, la *Nachahmung*, utilisé originairement par Winckelmann. Ce n'est donc rien de surprenant, si son impact fut si grand sur la critique et la littérature allemandes. En somme, revenir sur l'imitation et sa transversalité, c'est donner une perspective de la théorie de la *Klassik* allemande qui devient une notion nettement moins néoclassique que ce qu'une longue tradition interprétative a bien voulu en retenir.

La représentation de la culture de l'Autre se construit chez Winckelmann par l'imitation. Or l'imitation et sa force dogmatique furent retenues par la longue tradition critique comme étant l'originalité même du néoclassicisme et de l'esthétique proclamée de l'entreprise winckelmanienne. Elle a été souvent lue comme s'inscrivant dans une philosophie issue des Lumières. Cependant Winckelmann prendra soin de distinguer l'imitation véritable (*nachahmen*) de la simple copie (*nachmachen*). Ce regard qui est le sien, restera déterminant pour la destinée de l'histoire de l'art.

À la pensée personnelle, j'oppose la copie (*das Nachmachen*), mais nullement l'imitation (*die Nachahmung*) : sous le terme de copie, j'entends le calque servile. Dans l'imitation au contraire, l'objet imité, lorsqu'il l'est avec intelligence peut devenir pour ainsi dire une nouvelle nature et constituer une entité autonome. (*gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas eigenes werden*¹⁸⁷).

Afin de dépasser le clivage de la stricte obéissance des règles qu'entraîne toute imitation servile, Winckelmann en proposant la formule « l'unique moyen pour nous de devenir grand et, si possible inimitable, c'est d'imiter les Anciens », introduit un esprit créateur qui va conduire à la notion romantique de génie¹⁸⁸. Mais pour approcher la question de façon plus précise, il faut s'arrêter à la traduction winckelmanienne de l'imitation par *nachahmung*, en précisant qu'elle donne lieu à des virtualités contraires, tantôt investies d'une dignité antique aristotélicienne, ou au contraire au registre peu prestigieux de la

Vandenhoeck und Ruprecht, 1967, pp. 54-74. « Mimesis und Poesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts » in W. Rasch (éd.), *Rezeption und Produktion zwischen 1530 und 1730. Festschrift für G. Weydt*, Berne – Munich, Francke, 1972, pp. 537-552.

¹⁸⁷ Winckelmann, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, p. 151.

¹⁸⁸ Cf. E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, (Tübingen, 1926), 22 sq, trad., *Le génie : histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993. Le concept nouveau qui finit par s'imposer, c'est avant tout dans l'esprit de la musique qu'on peut le voir. Ainsi se forge dans l'esthétique de la musique du XVIII^e siècle, le concept d'expression qui domine sans contexte le jugement esthétique.

copie¹⁸⁹ (*nachmachen, kopieren*). Cette notion d'imitation transposée dans la langue allemande est capricieuse et pourtant elle fixe de toute évidence la norme. Winckelmann par le biais de la traduction approfondit la conscience de l'horizon conceptuel autour du concept de l'imitation classique pour en faire un concept anthropologique. Par voie de conséquence, ce balancement dans la définition même de l'imitation assure le triomphe de l'*Aufklärung*, et a donné lieu bien souvent à d'étonnantes interprétations, à des déplacements autour des principales positions esthétiques défendues par Winckelmann (imitation – beauté – Antiquité). Il est difficile de ne pas se méprendre sur ses positions théoriques, car bien que l'histoire qu'il a construite ait été interprétée comme origine classique de la discipline, elles se situent précisément dans l'ambiguïté sémantique qui préside à la genèse de la doctrine classique allemande. Il est possible par exemple de prendre l'imitation dans un sens si large que l'utilisation que l'historien en fait domine le jugement esthétique dans le classicisme allemand. Pour revenir à la matrice sémantique de l'imitation en allemand, il s'agissait pour Winckelmann d'inventer une sorte de double répulsif et néanmoins très proche de *nachahmen*, tel *nachmachen*¹⁹⁰ pour sauver le mot *Nachahmung* qui se trouve entaché du soupçon d'épigonat servile. Du moins le pli allait se prendre, comme allant de soi qu'à travers Winckelmann, le cosmopolitisme des Lumières et sa raison éclairée allaient céder le pas à un classicisme aux règles limitatives qui ouvrit la voie au néoclassicisme. Cependant la traduction en allemand affecte profondément son sens, et ne fait que développer l'un des aspects du concept d'imitation (*mimésis*) en exploitant sa prodigieuse richesse sémantique. La critique de la *mimésis* qui se développe en Allemagne, est en fait une mise en cause de la doctrine française de l'imitation (la théorie aristotélicienne) qui domine la pensée européenne depuis le XVII^e siècle. Elle a sa correspondance plastique, la sculpture qui reste définie comme l'art de la *Klassik* et d'une pensée proprement germanique. Si la réflexion sur l'idée d'imitation se poursuit au XVIII^e siècle, elle ne suscite plus les mêmes débats qu'au siècle précédent. Échappant principalement aux artistes, la réflexion devint plus systématique comme le témoigne l'ouvrage de Batteux publié en 1747, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*. La généralisation du principe d'imitation à l'ensemble des beaux-arts n'a plus rien à voir avec ce qui fut un principe souple intervenant d'abord dans la formation des artistes. Dans

¹⁸⁹ On rejoint Platon qui pense l'être véritable comme archétype et voit en toute réalité phénoménale la copie (*Abbild*) de cet archétype.

¹⁹⁰ Cette réflexion sur la traduction du terme dans le cadre d'une épistémologie historique a été amenée par Elisabeth Décultot et Jacqueline Lichtenstein : www.robert.bvdep.com/html/mimesis.htm.

l'opuscule de Winckelmann, on trouve le durcissement théorique d'un principe dogmatique normatif et explicatif et cela bien au-delà d'un questionnement qui s'adresse aux artistes.

Revenir sur l'emploi par Winckelmann du terme *nachahmen*, c'est pointer un véritable malaise lexical, qui s'alimente de façon plus globale à la crise du principe aristotélicien de la *mimésis*. Winckelmann, suivi de Herder¹⁹¹, tentent de dénouer des différenciations subtiles des liens sémantiques multiples qui colorent le verbe *nachahmen* avec des corrélations négatives issues du verbe (copier) *nachmachen*. C'est Schlegel et le mouvement romantique qui associeront de façon récurrente la *Nachahmung* à la simple copie avec une réfutation péremptoire de l'axiome *ars imitatur naturam* (l'art n'a pas à imiter la nature¹⁹²). Au verbe *nachahmen* se substituera désormais les termes *bilden* (façonner) et *darstellen* (représenter) amenant sans ménagement une autre dimension, sonnant du même coup le glas du principe d'imitation dans sa définition classique. Ce déplacement va libérer le champ mimétique de l'idéal pour le ramener vers le récit fondateur donné par l'Antiquité comme l'origine rétrospective de la représentation figurative dans sa matérialité plastique (*plastiken*). Il s'agit, on l'aura deviné, du célèbre passage de Pline¹⁹³ qui a rendu possible la naissance de la représentation de l'ombre figurée. Reprise par Winckelmann et le néoclassicisme, la notion de *Nachahmung* est investie d'une sorte d'impensé théorique soutenu par la dialectique de la présence-absence de l'objet d'études. C'est en tout cas ainsi qu'elle a fonctionné dans l'histoire culturelle de l'Occident, et c'est ainsi que nous l'analyserons dans le chapitre suivant, car dans ce sens, l'Antiquité à imiter n'a plus seulement le sens d'une étiquette chronologique, mais plutôt la prégnance d'un projet culturel, d'un fondement d'une histoire qui entend faire revivre par l'appropriation dans le temps présent les vertus et les passions des Anciens.

¹⁹¹ À la suite de Winckelmann, Herder tente une distinction lexicale entre un usage transitif de *Nachahmen*, synonyme de copie servile et un *Nachahmen* intransitif désignant l'imitation juste. « *Einen nachahmen* signifie selon moi imiter le sujet, l'œuvre d'autrui. », cité d'après J. et W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, vol. 13, art. « *Nachahmen*. »

¹⁹² Nous soulignons autour de la doctrine de l'art conçu comme imitation de la nature que cette thèse de la tradition antique est liée à des représentations normatives comme par exemple, celle qui veut que toute pratique artistique demeure dans les limites d'attente du vraisemblable pour être légitime.

¹⁹³ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, paragraphe 151, trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles-Lettres, 1985. Une belle analyse est faite de ce récit en rapport avec le champ mimétique par Jean-Christophe Bailly, *Le champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005, pp. 39-64.



Relief sculpté archaïsant, d'après Winckelmann. 1764. Photo Warburg Institute.

Fig. 14. *Relief sculpté* d'après l'Histoire de l'art de Winckelmann, 1764, Photo Warburg Institute, Acte de colloque.

3.2.2 LA VISION DE LA GRÈCE DE WINCKELMANN DEVIENT LA PARFAITE CORRESPONDANCE PLASTIQUE DE L'ASPIRATION DES INTELLECTUELS ALLEMANDS

C'est en découvrant la Grèce imaginaire de Winckelmann que l'Allemagne se découvre elle-même. Or c'est à partir de cette méconnaissance du réel de la culture hellénique que se métamorphose la tradition humaniste classique dans la pensée allemande. Nous aimerions dire qu'elle pose une même énigme du comment les intellectuels allemands ont traité cette vérité concernant l'appropriation de la culture hellénique. Quelle forme cette vision a-t-elle prise en apparaissant aux penseurs de l'époque ? Comment est-elle réapparue ou comment l'autrefois et le maintenant se reflétaient-ils l'un en l'autre de telle sorte que la Grèce du classicisme allemand, avant tout, suscite de nouvelles transpositions poétiques d'elle-même ?

La vision subjectiviste et hellène de l'historien devient la substance de la culture allemande. La Grèce est ce qui élève vers la conscience esthétique, ce qui unit¹⁹⁴. La mort est au cœur de cette vision nourrissant une sombre fermentation qui définit la clarté apollinienne de la Grèce. La Grèce de Winckelmann est un dialogue avec ce qui est mort. Dans ce conte métaphysique, où saisir cette représentation de soi et de l'Autre ? La mort est omniprésente, elle oblitère l'histoire de l'art, elle est le rideau qui ferme la dernière scène de la *Geschichte*. À cet égard, le texte de Winckelmann constitue la tentative la plus intense, la moins pudique pour approcher et restituer au plus près un sentiment de survie devant lequel les mots les mieux choisis demeurent impuissants. Chez Winckelmann, cette vision d'une Grèce antique reste insurpassable et touche de surcroît un intense sentiment

¹⁹⁴ Hegel a fait appel à la catégorie de la substance afin de comprendre ce qu'est l'esprit d'une époque, elle est à comprendre ici comme ce qui porte (par opposition à ce qui surgit).

de nostalgie et de mélancolie. Son histoire est un ensemble de procédés délicats et raffinés où la beauté et la mort se mélangent et constituent la représentation d'une culture allemande. Cet esprit c'est l'illusion de faire face à la mort, le retour du même est un regard jeté en arrière sur ce qui est mort. Tout art est né de ce besoin de conjurer la mort, l'histoire de l'art également. À la fin de la *Geschichte*, l'historien se laisse aller vers l'attendrissement, la folie le désespoir et la mort. Il médite devant la mer à l'horizon de laquelle disparaît dans les brumes, le navire qui emporte le rêve d'une Antiquité, il cherche de toute « son âme le pays des Grecs », à l'image de l'*Iphigénie* que peignit Feuerbach. De l'immobilité de l'image de l'eau et de la mer, émane l'idée de la mort, telle une trace de sens. La mort de l'art antique rend possible son histoire, mais imprègne fortement une certaine correspondance plastique. Le navire comme symbole de la vie est resté longtemps en vigueur. C'est à juste titre que le motif du navire exprime de manière si poignante le destin de la culture des Grecs. Il symbolise le concept de *Navigation vitae*, le thème de l'homme et de son destin. À la fin de sa vie, Winckelmann attend sur le rivage de Trieste, le navire qui le ramènera vers Rome et ses statues. Ce navire ne viendra jamais, car la mort frappera avant. En découle un étrange effet de miroir entre l'histoire et la vie de l'historien. Une métaphore du navire est une anticipation condensée de l'âme romantique¹⁹⁵. Cette image de l'art livré aux caprices de la nature et du temps¹⁹⁶ a pu être le catalyseur d'une disposition personnelle élevée au rang de catégorie historique et de grille générale d'interprétation. Cette vision nostalgique de Winckelmann est polysémique, et va en constituer la principale figure, étincelante de sens. Cette figure se démarque fortement du classicisme français, en mettant en place une conscience qui lui est propre. Cette conscience est celle du tragique et constitue un point nodal, révélateur des tensions internes aux deux cultures qui pensent leur classicisme dans une référence commune à l'Antique tout en restant fortement distinctes¹⁹⁷.

¹⁹⁵ L'historien Édouard Pommier commente longuement cette métaphore récurrente dans les écrits de Winckelmann. Il en expose les origines sémantiques et poétiques dans le contexte allemand, mais aussi les analyses de ses racines historiques. Id., *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit.,

¹⁹⁶ On peut citer quelques tableaux romantiques qui reprirent ce thème du navire livré à la force des eaux, symbole d'une implacable force supérieure qui s'est substituée au dieu secourable humanisé. Cette mise en relief du destin dans lequel s'exprime le désarroi de l'homme fut incarnée par Caspar David Friedrich, *La Mer de Glace (Le naufrage de l'Espérance)* 1824 et William Turner, *Naufrage*, 1805.

¹⁹⁷ Du point de vue théorique, le néoclassicisme de Winckelmann s'est construit dans le prolongement de l'art et de la littérature classique issue de la culture française. Sa source première reste l'imitation des Anciens et le retour vers une beauté idéale incarnée par la Grèce antique.

Le contact visuel que l'historien établit à Rome avec l'objet, l'*antiquitas* considéré comme source vive de normes et de pensées travaille de concert avec une vision idéale dont l'*auctoritas* devient incontestable pour les intellectuels allemands. Elle va agir comme miroir entre le sujet et son objet, mais aussi comme intervalle pour toute une histoire culturelle. Pour parler de la vision idéale de la Grèce en Allemagne, il y a un moment qui entend interroger les liens entre Winckelmann, ses études assidues des monuments mutilés, la *Geschichte* et l'Allemagne littéraire et esthétique en ce qu'elle a de plus élevé. Ce lien se tisse dans l'exhumation des ruines grecques à Rome. Cette ambivalence qui a fécondé l'Allemagne classique, notamment entre la part qu'a prise Winckelmann lui-même, et l'écho que cette représentation historique a trouvé chez Goethe, avec la publication du *Voyage en Italie*, constitue une attaque en règle de l'esthétique française. Ainsi la Grèce de Winckelmann va former l'embryon dans la matrice de l'Allemagne classique. À l'époque où Lessing oriente les poètes allemands en quête d'une littérature nationale vers Shakespeare, où Herder va s'éloigner du classicisme français pour se tourner vers les brumes du Nord, Winckelmann offre l'héritage de la beauté hellénique aux Allemands. On voudrait suggérer ici, et cela ne tient pas d'une légende, de voir dans le premier livre, les *Gedanken*, l'origine de ce grand souffle du philhellénisme allemand¹⁹⁸, qui de Winckelmann, Goethe, Hegel ou Hölderlin, jusqu'aux amours de Thomas Mann dans *Mort à Venise*, est resté en haleine autour du rêve impossible de la réincarnation de la beauté grecque. Un double mouvement se dessinera à partir de là qui fera de l'art et de la culture grecs le lieu du spirituel et de la philosophie allemande. C'est peut-être l'*Esthétique* de Hegel qui accordera le plus ouvertement une fonction paradigmatique au monde grec lorsqu'elle définira le beau artistique comme manifestation sensible de la vie de l'Esprit. Si Winckelmann est à l'origine de la culture grecque comme unité du sensible et du spirituel, la réception allemande va en faire la parfaite correspondance plastique de sa pensée. Cette tentation idéaliste s'incarne dans la plasticité du corps de la statue, même si l'idée de la sculpture grecque sera entendue comme un éloge funèbre. Lorsque la sculpture classique représente le corps humain comme corps idéal, elle est chez Winckelmann manifestation de l'âme libérée de toute contingence biologique. Hegel en fera la révélation de la vérité, c'est-à-dire une objectivation de l'Esprit qu'il place prudemment dans le passé déplaçant ainsi le propos avec la

¹⁹⁸ Pour une étude du philhellénisme allemand cf. Eliza Marian Butler, *The tyranny of Greece over Germany*, New York, 1935.

philosophie de l'histoire¹⁹⁹. Ou plus exactement l'origine de l'histoire est le constat indéfiniment établi que l'art est mort. Nous revenons ainsi à la notion de substance qui permet de comprendre ce qu'est l'esprit d'un peuple, d'un temps ou encore d'une époque. À l'inverse de cette réalité qui se déploie, on trouve le corps biologique, soumis aux vicissitudes de la vie physique et du passage du temps. Loin d'être une illusion, la statue grecque rend sensible ce substrat spirituel, et la pensée allemande ne peut que diriger son regard vers elle portée par un puissant courant philosophique. Elle est la relève de la réalité sensible la transformant en une manifestation épiphanique de l'âme²⁰⁰. La statue grecque au corps rêvé par l'historien incarne l'idée, la figure dans une forme sensible, donc la vérité de la réalité sensible. Nous sommes maintenant en mesure de faire un pas important dans cette direction en affirmant que la Grèce de Winckelmann devient la parfaite correspondance plastique des penseurs allemands.



Fig. 15. John Flaxmann, *La mort d'Orpheus*, 1791, crayon et encre lavée, 24,4 x 65,8 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester.

3.2.2.1 UNE QUÊTE IDENTITAIRE

On peut être interpellé quand on parle de la Grèce du classicisme allemand, par la politisation du discours qui montre que la culture grecque fonctionne comme principe identitaire et réceptacle du fétichisme. La première chose qui frappe quand on parle de la Grèce du classicisme allemand, c'est à quel point elle se réfère à des contenus théoriques fortement connotés par une ethnicité. En épousant les propos de Winckelmann, on doit prendre en compte la nature ethnique de l'art qui est centrale. Du moins en va-t-il ainsi

¹⁹⁹ Si le modèle est situé quelque part dans le passé, signant l'abolition du présent, c'est que l'art est devenu quelque chose du passé. Hegel rajoutera, « l'art est mort. » Le point auquel je suis parvenu dans l'histoire de l'art en dépasse déjà les limites, et bien qu'en examinant le déclin et la mort de l'art de cet art, je suis presque dans l'état d'esprit de celui qui, décrivant l'histoire de sa patrie, serait tenu d'en aborder la destruction. Hegel, trad., par S. Jankélévitch, Paris, 1945, tome I, p. 23. L'art pris comme manifestation de l'esprit chez Hegel, n'est plus qu'une branche de la philosophie.

²⁰⁰ Nous soulignons : autrement dit, la représentation artistique abolit l'illusion de la réalité sensible réifiée (coupée de son fondement idéal), elle la change en manifestation de la vérité qui n'est autre chose que l'unité de l'esprit qui unit dans la survie du tragique.

concernant son enracinement politique. L'explication de la beauté par exemple est élaborée sur des bases ethniques, la laideur constituant le commun dénominateur de tout ce qui n'est pas grec. Un autre indice est celui constitué par l'importance que Winckelmann consacre à la description de la race des Grecs même si elle est à comprendre dans un registre anthropologique. Si l'art doit représenter une universalité de beauté en tant qu'il s'incarne dans une forme particulière, si par ailleurs cette incarnation n'est possible que lorsqu'il y a coïncidence entre la vie les mœurs et l'âme d'un peuple, et si cette coïncidence ne saurait être réalisée qu'à une époque spécifique, alors il va de soi que l'art est toujours lié à une vision d'une culture ethniquement spécifiée et qu'il ne peut véritablement s'épanouir que lorsque ces conditions s'incarnent dans des particularités ethniques prononcées²⁰¹.

Par ailleurs, les principes ethniques de Winckelmann n'ont cessé d'interroger la réception historique sur la position de l'homme et de l'historien face à la question de l'identité allemande. L'usage politique du projet de l'histoire de l'art de Winckelmann exacerbe le point de vue de la quête identitaire allant jusqu'à lier indissolublement l'histoire de l'art à l'histoire d'une culture nationale. Ainsi Winckelmann sera récupéré par les idéologues de l'unité culturelle allemande, et selon Michel Espagne²⁰² il deviendra le représentant d'un art grec purement germanique, non d'un art classique français ou d'un art mystique des nazariens, mais un art classique allemand, pétri de sécularité culturelle²⁰³. La *Klassik* allemande est alors décrite comme l'expression de la création et de la pensée germaniques, comme identification restrictive à la Grèce antique. Ce processus d'identification à l'Autre a un double mouvement : Winckelmann épouse la culture de l'Autre et la culture allemande la convertit à elle. Winckelmann est connu en Allemagne pour avoir célébré la beauté, mais aussi pour avoir achevé la vision d'une culture artistique qui représente un peuple et s'ancre dans le sol de la patrie. La compréhension et la construction de la culture allemande passent nécessairement par la médiation de la Grèce antique. De même que la compréhension anthropologique de la culture de la Grèce chez Winckelmann ne peut s'effectuer que par la médiation de ses origines germaniques.

²⁰¹ Sur ce point, Winckelmann sera suivi par Hegel dans son *Esthétique*. Pour Hegel l'art se réalise toujours dans un *Volksgeist* spécifique en sorte qu'écrire l'histoire de l'art revient à écrire l'histoire des arts nationaux. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992 pp. 182-183.

²⁰² Cf. Michel Espagne, *Les transferts culturels*, Paris, P.U.F., 1999.

²⁰³ Sur la récupération historique de Winckelmann voir Éric Michaud et la notion de race en histoire de l'art. Id., *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

Ce processus est extrêmement sophistiqué et l'expérience reste paradoxale. Ici le « je » est un Autre et réciproquement l'Autre est un « je ». C'est ce qu'avait déjà pressenti Montaigne : « en parlant des autres, c'est de moi que je parle et si je dis des autres, c'est d'autant plus pour me dire²⁰⁴. »

Cette tension identitaire se joue nécessairement dans une pensée de l'appropriation creusée à même des croisements culturels et esthétiques. Elle est résolument temporelle et pour bien la saisir, il convient d'envisager la nature des relations autour de la Grèce antique, tant celles créées par l'historien que celles construites par sa réception. Une nature qui vise plus ou moins consciemment à confirmer la difficulté de cette question qui se situe dans un double défi : celui de ne pas dissocier l'étude de la culture de l'Autre, ici la Grèce antique qui a été inscrite dans l'histoire de l'art mais aussi en tant que figure possible de la culture allemande. Le but d'une telle conception est d'exclure un malentendu, celui de la croyance dans la continuité linéaire de la tradition occidentale qui a sa source dans le mythe hégélien de l'histoire de l'art, mais aussi celui relié à la notion de culture qui traditionnellement se définit à partir de jugements de valeurs ethnocentriques.

Winckelmann a produit les formes, fruits d'une construction effectuée à partir d'un regard sensible, celui de l'esthète, en faisant appel à toutes les ressources de la langue pour une réorganisation syntaxique de la culture allemande. Si on veut véritablement affronter cette dimension, il faut revenir à ce qui caractérise la beauté grecque de Winckelmann car elle prend en charge cette quête identitaire. La thèse de la beauté se décline sur l'axe horizontal de l'histoire dans la *Geschichte*. Elle se décline sur l'axe métaphysique de l'idéal dans les *Gedanken*, mais elle fonctionne toujours par identification. Imprégnée de piété intérieure, elle se caractérise par sa forme tragique chez Winckelmann qui prendra une dimension philosophique dans l'idéalisme allemand. Notons simplement que cette métaphysique de l'art²⁰⁵ émergera avec les romantiques qui suivront Winckelmann, dans le cadre de pensée où l'art deviendra le lieu et l'expression de la philosophie.

²⁰⁴ Montaigne cité par François Laplantine « L'anthropologie genre métis », in *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 146.

²⁰⁵ L'expression due à Schopenhauer signifie bien davantage qu'une réflexion sur le sens des œuvres d'art. Elle sous-entend que l'art en général est pris comme mode de connaissance suprême, accès privilégié à l'être.

Confrontés à la multiplicité de la reformulation de l'historien, on peut mesurer l'instabilité de la question identitaire inscrite dans une homogénéité et dans le cadre de certitude d'une identité ethnocentrique de l'histoire. Vue de l'intérieur, l'identité culturelle est un lieu d'une extrême fragilité dans la culture allemande. On peut parler de déterritorialisation, dans le sens institué par Gilles Deleuze²⁰⁶, où être dans sa propre culture signifie être dans la culture de la Grèce antique pour l'Allemagne du XVIII^e siècle. Winckelmann n'a pas seulement pris la culture de la Grèce antique pour objet, envisagé les conditions de production pour les faire entrer dans les catégories de l'espace et du temps de l'histoire, mais il en a épousé le point de vue. Il s'agissait de s'approprier la distance culturelle par une identification incontestable. Tout en donnant la forme d'une expérience physique, celle de l'intrication du proche et du lointain, du plaisir aussi, Winckelmann a accueilli l'Antiquité et l'a transcrite sur le mode de l'appropriation en une identité allemande. Prenons un des aspects de ce processus, l'exemple de la statue grecque qui enlevée de la civilisation d'origine, perd son identité. Déposée dans l'histoire de la culture allemande par la notion de l'imitation, elle en acquiert une nouvelle. Ce remplacement d'un passeport étranger par une identité familière sert à faciliter l'introduction de la culture dans un système qui tourne autour de l'esthétique. Winckelmann sur ce point effectue un transfert de paternité artistique dans une intrication du proche et du lointain, de l'altérité et du singulier. Culture antique et modernité ne s'excluent ni ne se juxtaposent, elles coexistent et se nourrissent l'une de l'autre. C'est de l'interpénétration, de la fécondation de l'une par l'autre que naît le problème de la conscience de l'esthétique. L'édifice conceptuel construit par Winckelmann pour une représentation de la culture grecque s'infléchit dans le sens d'une histoire nationale et d'une esthétique allemandes²⁰⁷. Quels sont les éléments constitutifs de cette construction esthétique et identitaire ? On peut retenir deux motifs dans le cadre de l'axiologie de cette quête de la Grèce classique : la quête de l'origine (*l'Urbild*) grecque et la conscience douloureuse et nostalgique (*Sehnsucht*), le thème même de l'historicisme tragique.

de l'étant. On peut se référer à Michel Haar, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994, pp. 26-43.

²⁰⁶ Cf., Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 183.

²⁰⁷ Nous soulignons : c'est en 1867 que Woltmann résume ce qui deviendra une philosophie nationaliste dans un essai, *Die deutsche Kunst und die Reformation*, Berlin, [1867], II, cahiers 25-48, surtout 31. Il y élabore une théorie qui libère la question stylistique de la tyrannie romaine soutenue par la France. Le style devient la plus haute expression d'un esprit du siècle, celui du XIV^e siècle mais aussi il représente un peuple : « *wie die Italiener das Volk der Renaissance, sind die Deutschen das Volk der Reformation* », « Tout comme les Italiens sont le peuple de la Renaissance, les Allemands, sont le peuple de la Réformation. »

3.2.2.2 LA NOSTALGIE (*SEHNSUCHT*) DES ORIGINES POUR UNE INCURSION SÉMANTIQUE

Le motif de la nostalgie est central chez Winckelmann. La nostalgie est esthétique, mais elle est aussi l'essence de la tradition culturelle et historique allemande. C'est le motif du regard intériorisé, qui se tourne vers les illusions perdues. La nostalgie de Winckelmann est souvent critiquée par une réception contemporaine persuadée de l'incompatibilité de la dimension mélancolique de l'expérience esthétique avec la dignité du travail de l'historien. Chez Winckelmann, la nostalgie est ce qui subsiste de l'art lorsqu'il a perdu toute matérialité. Ainsi à l'époque de la science historique accomplie, la culture grecque, se ressent avant tout du sentiment de la perte et devient un objet de délectation purement esthétique. La dévalorisation didihubermanienne²⁰⁸ de la nostalgie met paradoxalement l'accent sur un fait important : la nostalgie n'est sans doute pas une fonction (au sens de ce à quoi quelque chose sert) de la culture grecque. En revanche puisque la nostalgie subsiste lorsque toute fonction a disparu, elle est peut-être la condition même de l'appropriation de la culture grecque.

Si tel est le cas, cette proposition délimiterait des catégories reliées à la nostalgie qui supposent de revenir sur des éléments d'ordre moral, religieux, historique ou existentiel. Si la nostalgie n'est pas à envisager en tant que fonction, elle est peut-être l'expérience même de la Grèce classique pour l'Allemagne, voire l'essence même de l'appropriation de la culture grecque. Le sentiment de nostalgie c'est l'imagerie proprement fondatrice de la culture allemande qui prend la forme d'une quête mélancolique autour de l'origine perdue. Pour illustrer cette vision nostalgique propre à l'Allemagne, on peut recourir à la figure méditative de Goethe, l'*homo aestheticus*²⁰⁹. Elle est devenue constitutive de l'identité de la culture allemande²¹⁰. Lors de son voyage à Rome en 1786, Goethe fuit une oppression singulière, celle de la lumière grise du Nord. On peut retrouver dans ce sentiment ce que

²⁰⁸ En particulier dans le premier chapitre de *L'image survivante*, *op. cit.*, pp. 11-26.

²⁰⁹ L'*homo aestheticus* chez Goethe est la combinaison d'un acte de formation du sujet esthétique et la présence de la beauté sous le ciel d'Italie.

²¹⁰ En 1771, Goethe arrive à Strasbourg pour recueillir les nouvelles idées philosophiques d'Herder alors âgé de vingt-sept ans. Une vingtaine d'étudiants passionnés par les arts et les lettres constituent une société savante qui sert de cadre pour les discussions esthétiques. C'est de cette société que naît un volume en 1773 *Von deutscher Art und Kunst* qui recueille les textes fondateurs du *Sturm und Drang*. Cf. J. Keller, « Les sociétés culturelles à Strasbourg vers 1770 », *Revue d'Allemagne*, 3/1971, N. 1, pp. 223-235. L'essai de Goethe fut sur « l'architecture allemande » quant à celui de J.-C. Herder, le sujet en fut Ossian, « Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker », in *Von deutscher Art und Kunst*, 1773, p. 49.

Freud allait bientôt nommer, à propos du roman de Jensen « une défiguration par déplacement », une rêverie archéologique, toute une Grèce ressuscitée sous des cieux étrangers. Du point de vue de l'historiographie, la nostalgie caractérise ce mouvement du retour du classique analysé par l'historien Salvatore Settis²¹¹. Le classicisme vient avant et désigne ce qui est originel et paradigmatique pour reprendre les mots de Paul Valéry, « l'essence du classicisme c'est de venir après²¹². » Ce retour en arrière prend le visage d'une passion, celle d'une fascination pour l'Antiquité et plus précisément pour le monde grec, non seulement ressenti comme origine naturelle, mais encore jalousement revendiqué. Les civilisations antérieures n'avaient su que jouir d'elles-mêmes sans aller au-delà ; seule la modernité a osé revendiquer l'héritage de la totalité des cultures présentes ou passées. Or c'est avec la redécouverte et la renaissance de la Grèce que commence cette quête permanente de l'altérité qui rythme l'histoire spirituelle de l'Occident depuis la Renaissance jusqu'aux mouvements esthétiques du XX^e siècle. La quête de la Grèce prend la forme d'un immense bouleversement de perspective dans la culture allemande, elle rédime un passé irrémédiablement perdu en l'interprétant comme une affirmation qui porte l'avenir. Cette expérience unique n'est devenue possible, « qu'à partir du moment où une nostalgie infinie a poussé l'Occident à tourner les yeux de l'âme vers l'antique Hellade²¹³. »

L'Antiquité avait déjà connu le culte péremptoire et mélancolique des ancêtres. Déjà Homère plaignait « les mortels tels qu'ils sont aujourd'hui²¹⁴ » et Platon s'avouait s'être converti à la philosophie sous la contrainte du temps²¹⁵. Cependant les Grecs ne savaient pas quelle jouissance il y a à goûter le passé comme un attrait douloureux, à le rendre présent dans son irrémédiable absence. Il leur manquait le sens de l'altérité, le sens historique qui attire l'esprit vers des hommes mentalement hors d'atteinte. Le mythe remplaçait la conscience historique. Ils vivaient à côté des tombes, jamais ils n'ont pensé à

²¹¹ Salvatore Settis, *Le futur du classique*, Bologne, Éditions Liana Levi, 2004. Voir également Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel Retour*, Archétypes et répétition, 1949, pp. 227 et suivantes.

²¹² Paul Valéry, *Variétés*, (1944) cité par Salvatore Settis, *Le futur du classique*, op. cit., p. 34.

²¹³ K. Papaioannou, *L'art Grec*, Paris, Éditions Lucien Mazenod, 1972, p. 21.

²¹⁴ *Illiade*, XII, v. 449, cité dans Id., *L'art grec*, p. 21. Il y a la légende grecque exploitant le thème de la nostalgie, celle d'Héro, jeune prêtresse d'Aphrodite déesse de l'amour, du temple de Sestos. Lors des fêtes en l'honneur d'Aphrodite, grâce à des signes silencieux, naquit dans son cœur comme dans celui du jeune Léandre d'Abydos, une ville située de l'autre côté de l'Hellespont, le doux feu de l'amour.

²¹⁵ Platon : Lettre VII, 326 a ; Philèbe, 16 c, cité dans id., *ibidem*.

pratiquer des fouilles comme l'ont fait les modernes²¹⁶. On voulait du mythe et non de l'histoire et Platon avait raison de dire des Grecs, qu'ils sont des « éternels enfants sans mémoire aucune du passé²¹⁷. » Par opposition c'est avec une dévotion profonde et un sentiment intense de crise et de résurrection que la modernité et l'Allemagne en particulier se sont confrontées avec les débris de l'Antiquité. Il s'agissait de « ressusciter les morts », pour reprendre les mots de Cyriaque d'Ancône, grand voyageur et archéologue génial.

Une question plus significative se pose lorsqu'on reprend notre thèse de l'histoire qui se construit dans un acte d'appropriation²¹⁸. C'est alors que l'on peut penser qu'une culture peut s'identifier de toute son âme à une âme étrangère, qu'elle vénère jusqu'à se perdre elle-même tout en la sachant inaccessible. La manière dont Winckelmann rapporte la culture grecque, c'est en la regardant avec sa propre réalité, avec les yeux d'un étranger qui imagine, pressent, décrypte à travers des témoignages toujours partiels et jamais définitifs²¹⁹. Cette expérience, qu'aucune autre civilisation n'avait osé tenter, devint pour la première fois possible avec la Renaissance, et sera reconduite par Winckelmann avec son programme de ranimation des modes de vie et des modes d'expression antiques. Winckelmann dans le sillage de l'humanisme venait de donner une réponse définitive à la vieille question de l'autre et du différent. Dans le grand ébranlement par lequel tout un monde enfoui sortit à la surface, on n'apprit pas seulement la technique des fouilles, ce que l'on pratiqua surtout c'est l'appropriation des secrets qui remontèrent des ruines. C'est dans cet espace grand ouvert que Winckelmann dans cette quête toujours recommencée de l'Antiquité grecque créa une perspective et une conscience historiques profondément nostalgiques, c'est-à-dire le sens de la distance autour de l'acte d'appropriation d'une origine passée : c'est le lieu de la *Sehnsucht*.

²¹⁶ K. Papaioannou, *L'art grec, op. cit.*, p. 22. Sur ce point le mouvement moderne s'est construit en rejetant son propre passé dans les nuits du Moyen Âge. C'est ainsi qu'il s'est défini comme Renaissance.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Une thèse qui s'inscrit dans le mythe de la continuité de l'histoire de l'art occidentale, construit d'actes d'appropriation. L'exemple de la redécouverte des œuvres gréco-romaines à la Renaissance en est un important exemple.

²¹⁹ De même on ne doit jamais oublier que Winckelmann et l'humanisme ne connurent seulement que des œuvres hellénistiques et des copies romaines et que jusqu'au XIX^e siècle les œuvres vraiment grecques étaient enfouies dans le sol ou situées en des lieux inaccessibles. Winckelmann a eu les idées les plus extravagantes au sujet de ce qu'il appelait la jeunesse de l'art classique. Le culte de la beauté classique était entretenu avec les productions d'une époque tardive, virtuose mais vide de sentiments. Ce sont elles qui formèrent le goût du classicisme, qui le déformèrent aussi dans le sens de l'académisme. Pour Goethe ou pour Hegel, l'hellénisme était essentiellement représenté par l'*Apollon du Belvédère*, le *Zeus d'Otricoli*, la *Junon Ludovisi*. Cf. K. Papaioannou, *L'art grec, op. cit.*, pp. 23-24.

3.2.2.3 L'ORIGINE (*URBILD*)

Cette quête de l'origine qui a pour tâche de raconter « la genèse des choses²²⁰ » est un argument obsessionnel du discours esthétique de Winckelmann mais également du discours historique et identitaire en général. Renouer avec une origine signifie pour Herder produire le fantasme de l'origine (*Urbild*), par définition une question sensible en Allemagne. Assurément la quête d'un point de départ primitif passe par l'anoblissement de Winckelmann et de la représentation de l'art grec. Ce rapport à l'origine a quelque chose de fantasmagorique, il reste une préoccupation fondamentale dans la pensée de Herder, d'où découle une intelligence de l'appropriation et de la mutuelle fécondation des cultures entre elles. Elle engage une lecture herdérienne qui construit un espace de l'originaire plus qu'il ne le découvre.

L'idée que les Grecs auraient été à l'origine d'une semence qui va donner un sens à des valeurs dans lesquelles nous nous reconnaissons aujourd'hui, est très récurrente d'un point de vue général, comme l'illustre la pensée d'Hannah Arendt²²¹. L'origine comme source des choses est au cœur du discours d'une réflexion archétypale qui s'inscrit dans la longue tradition primitiviste de l'historiographie européenne²²². Malgré ce courant conservateur, l'origine montre à quel point elle constitue le lieu de l'expérience de la beauté d'une part, et d'une recomposition idéale de l'origine de l'autre. L'Antiquité faisait depuis longtemps partie du bagage de l'homme cultivé en Occident au XVIII^e siècle, elle avait donné la référence, la voie était donc toute tracée. Mais dans l'histoire de la beauté, la Grèce est le point d'origine. L'œuvre de Winckelmann est traversée par le motif de l'originel de la beauté. C'est Élisabeth Décultot qui décrit cette quête comme une véritable obsession

²²⁰ Nous faisons un clin d'œil au passage sur l'origine de Walter Benjamin : « l'origine, bien qu'étant une catégorie historique n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître [...] », Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, [1928], trad., S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, pp. 43-44.

²²¹ Pour Hannah Arendt, la révolution française, et pas davantage la révolution américaine n'auraient été envisageables sans l'exemple fourni par l'Antiquité classique. Id., *La crise de la culture*, trad. sous la direction de P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972, pp. 13-63.

²²² De Hésiode jusqu'au XVIII^e siècle avec Antoine Court de Gébelin, *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, 9 vol., Paris, 1773-1782. Pour une tendance primitiviste en histoire, cf., G. Boas et A. O. Lovejoy, 1935.

historique²²³. Un tropisme qui est également transposé au domaine des arts. Winckelmann dénonce avec ferveur les restaurations modernes des statues mutilées. « L'origine même mutilée vaut mieux que ces totalités recréées²²⁴. »

D'un côté, la Grèce est investie d'une dignité matricielle, de l'autre les Allemands s'inventent une volonté de tout porter à l'origine. La nostalgie de l'origine et de l'originaire est l'élément essentiel de cette époque. La quête de la Fleur bleue chez Novalis, la quête de l'Arcadie ou du paradis perdu ne sont que diverses expressions de cette aspiration. La nouveauté n'était pas un préalable du point de vue esthétique, elle fut au contraire, un moment de reprise et de dépassement du passé. Aussi le rapport à l'origine et à l'originaire fut essentiel et coïncide avec la naissance et l'épuisement de l'esthétique du néoclassicisme. Winckelmann a cherché à s'approprier un contenu esthétique qui a valeur de vérité originelle, et c'est en ce sens qu'il s'inscrit précisément dans la culture allemande marquée par le sentiment nostalgique d'une aliénation et d'une infériorité par rapport à une source. La nostalgie reste un concept dont la vulgarisation correspond à un incessant besoin d'ailleurs dans l'Allemagne de Winckelmann. Le sentiment d'être transporté dans des mondes inconnus, l'histoire et les différentes périodes du passé est une source d'attrait qui a également situé l'horizon romantique²²⁵.

Le motif de l'origine et son horizon historique ont l'avantage de poser le problème nettement. C'est dans une tonalité fondamentale qu'il existe bien une pensée de l'appropriation qui met le temps de l'histoire au creux de son enquête, et dont la composante principale reste de vérifier que tout est provenance. Ce type de quête dans sa première approximation ne peut se satisfaire d'un simple redoublement dans l'âme occidentale qui prendrait la forme d'un enracinement dans l'originaire. Dans le récit de Winckelmann, ce processus constitue une alliance profondément contradictoire où toutes les pensées se démentent l'une l'autre. Leur collision amena une annihilation réciproque

²²³ Elisabeth Décultot, « La quête de l'origine », in *Johann-Joachim Winckelmann, op. cit.*, pp. 123-124. Un principe qui explique dans la *Geschichte des Kunst*, les nombreuses erreurs de datation des statues selon l'auteur. Le principe d'origine prime sur la vérité archéologique, *ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ On trouve dans l'étude de François-Georges Pariset, un survol chronologique et scolaire des différents néoclassicismes. On peut citer le nom de von Erdmannsdorff (1736-1800) désigné comme chantre du néoclassicisme allemand. Conseiller du prince d'Anhalt-Dessau, grand voyageur, en rapport avec Mengs, Winckelmann, traducteur de Vitruve de Caylus, ce dilettante s'inspire de l'Antiquité et de la Renaissance pour les travaux du prince. Cf. François-Georges Pariset, « L'Europe centrale », *L'art néoclassique*, Paris, P.U.F., 1974, p. 102-136.

dont le résultat naturel fut le désir de revenir sur les conditions fondatrices de la beauté tout en se frayant une identité absolument singulière. En ce sens, nous pouvons dire que c'est le mouvement de l'acte d'appropriation qui propose par son usage du passé, une complexité incomparable qui n'est ni la source archétypale ni une idée abstraite. Ce retour vers l'origine, c'est à la fois le retour du grand art dans le cadre d'une vision purifiée qui met en scène le versant lumineux de l'Olympe. Mais c'est aussi le miroir du passé que Winckelmann tend à l'Allemagne pour affronter et confronter son propre pouvoir de faire de l'art. Parler d'appropriation de l'origine, ce n'est pas citer une simple catégorie logique, mais cela consiste davantage à considérer une sorte de réservoir d'un passé toujours présent tout à fait à l'image d'un paradigme anthropologique. Dans le contexte, l'appropriation de la culture grecque opère une contraction des perspectives temporelles dans une conjonction où l'origine à chaque fois se renouvelle dans la culture de réception. Elle ne désigne pas tant « [...] le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir²²⁶. » Le temps ne s'annule ni dans l'éternel retour du même, ni dans l'instant présent, ou plus subtilement dans l'apparition « d'un lointain si proche. » Inachevée, toujours ouverte, comprenons de l'appropriation de l'origine, qu'il s'agit de soutenir une temporalité qui invente toute chose, restaure et restitue, dans le sillage d'une lecture de Walter Benjamin²²⁷.

Sur un plan philosophique, l'origine est l'expression d'une loi générale de l'historicisme formulée par Hegel. Le mouvement en avant n'est pas autre chose que le retour à l'origine, à l'image d'une puissance prodigieuse du négatif. Une union apparemment contradictoire qui signifie justement le passage d'un état à l'autre entre les renaissances nostalgiques et l'origine, est considérée comme un présent réminiscent. Dans ce présent le passé n'est ni à rejeter ni à renaître, mais tout simplement à réapparaître. Si l'origine de la culture allemande se retrouve dans la culture des Anciens, on peut revenir vers la pensée de Walter Benjamin qui comprenait la mémoire non pas comme la possession du remémoré, un avoir, une collection de choses passées, mais comme une approximation toujours dans un rapport des choses passées à leur lieu. Ce mouvement de pensée, l'alliance des contradictions importe, même si d'un autre point de vue, il peut sembler être

²²⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*.

²²⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 43-44. Sur le passage de l'idée à l'origine, cf., R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin, op. cit.*, pp. 73-94. Mais aussi G. Didi-Huberman, en particulier chapitre II sur W. Benjamin, in *Devant le temps, op. cit.*, et Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, Modernité*, Paris, édition de Minuit, 2006.

une eschatologie temporelle. L'appropriation de la culture grecque qui passe par le retour au modèle de l'origine cristallise un processus dynamique propre à l'histoire de la pensée des Lumières tout en proposant un mouvement dialectique dans toute sa dimension critique. La quête de l'origine est à comprendre ici ni comme une idée ni comme une source, mais comme « un tourbillon dans le fleuve²²⁸. » L'origine s'inscrit dans une pensée de la généalogie. Il y a un avant et un après, l'origine et son sens, ce vers quoi elle répond. Projet et postérité, l'origine annonce autant qu'elle répond. L'art et la beauté qui en sont le fruit sont bien alors soumis à un destin biologique et à une fortune génétique qui sont les mêmes qui gouvènent la pulsion érotique, cette dernière étant avant toute chose, la nostalgie d'une origine nous rappelle Freud²²⁹.



Fig. 16. Pages des *Anmerkung*, Manuscrit de Winckelmann.

3.2.3 LE CLASSICISME ALLEMAND ET WINCKELMANN À LA CROISÉE D'UNE SCIENCE HISTORIQUE ET D'UNE THÉORIE ESTHÉTIQUE ROMANTIQUE

Le classicisme allemand c'est la Grèce de Winckelmann. D'un point de vue épistémologique, le courant classique en Allemagne prend forme sur fond d'un essentiel regret qui émerge de la conscience d'une rupture de la tradition. Et cela contrairement à la France, dont le destin antique est très différent dans la mesure où il s'inscrit dans le continuum d'une tradition classique. En Allemagne, le classicisme comble avant tout une perte, et se vit sur le mode d'une nostalgie intense, certes partagée par toute une époque.

²²⁸ L'expression renvoie à la notion de Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.* C'est pourquoi, on peut rapprocher l'origine à ce qui fait éternellement retour vers l'origine, qui désigne ce mouvement apparemment contradictoire du processus créateur. Il renvoie également à ce *fort/da* freudien fait de perpétuels repentirs qui ne va de l'avant que pour se rapprocher de son origine.

²²⁹ La nostalgie ne figure dans le dictionnaire de l'Académie qu'à partir de 1835. Cf. Jean Starobinski, « Le concept de nostalgie », in *Diogène*, Paris, avril-juin 1966, N. 54, pp. 92-115.

Mais la culture allemande va porter cette nostalgie très particulière au-delà d'une sentimentalité européenne. L'Allemagne a besoin d'un souffle de vie qui développe toute la portée des idées philosophiques de l'époque et ce souffle est esthétique. L'éducation esthétique qui est le propre des romantiques allemands va permettre de donner à l'*Aufklärung* sa philosophie historique, l'historicité et les contingences nécessaires pour la désignation de la condition d'être historique²³⁰. C'est pourquoi le classicisme winckelmannien peut apparaître emblématique d'une Allemagne présente à elle-même en tant qu'histoire mais aussi comme une pensée romantique. Ici, nous serons attentifs à ces divers régimes qui prennent naissance dans le creuset d'une crise spirituelle liée à une crise historique et philosophique. Un bon exemple reste la définition classique de la beauté par « la calme grandeur » (*edle Einfalt et stille Grösse*). Elle constitue non seulement un jalon important pour toute la réception allemande, mais également une véritable tyrannie qui obstrue le drame de cette promesse winckelmanienne.

Quand on parle de science historique, on met en avant la différence fondamentale entre une histoire classique allemande qui cumule les filiations sous le terme de philologie, et un classicisme français dont l'histoire sépare fortement l'érudition et la littérature²³¹. En Allemagne, l'érudition et l'histoire savante vont de pair et constituent un trait structurel des études historiques qui mettent en place une philosophie historique. Que ce soit l'histoire, la reconstitution historique romanesque, l'histoire sociale et anthropologique, ces approches ne font qu'une. Contrairement à la France où priment la conscience et l'érudition classiques. On ne trouve pas en France un Goethe ou un Thomas Mann qui ont mis en écho la tragédie de la connaissance avec le début de la modernité, telle une voix mauvaise qui traverse la mort. Dans les investigations historiques françaises, ne se rencontrent ni ces conflits ou ces orages, ces pactes avec le morbide ou ces amputations à vif qui ont grossi et secoué la rage germanique de savoir, de laves et de torrents d'idées²³². En France, on met en avant des constructions rationnelles, d'ordre intellectuel et philosophique, alors que les Allemands se distinguent par les études érudites. On leur doit à ce titre la majorité de la reconstitution des textes latins, la création de la philologie

²³⁰ Du côté de la philosophie, l'historicité a été retracée par Paul Ricoeur depuis Hegel jusqu'à Heidegger. Id., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp. 480-498.

²³¹ Cf. Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, Paris, P.U.F, 1988.

²³² Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, op. cit., p. 6.

comparée dans ses applications les plus larges²³³. L'Allemagne était comparée à « un vaste laboratoire historique », où toutes les sciences, philologie, droit, théologie, philosophie étaient mises à contribution pour élaborer une science historique²³⁴.

C'est pourquoi l'Antiquité classique fut un archétype générique qui s'est abîmé sous l'horizon d'un universel normatif et poétique. Ainsi les termes classique et romantique finissent par signifier respectivement un équilibre qui se situe hors de l'histoire, dans une abstraction essentialiste dans laquelle le passé n'était pas seulement passé mais symbole et présent éternel. Avec Winckelmann, on passe à une conception historique de l'art et de la culture grecs qui met en place une envergure spatiale et temporelle. Jusque-là l'art n'était pas une notion explicative, mais un critère normatif de jugement, quant à la culture hellène, elle ne représentait pas à date un indice historique. Le modèle classique offre des règles, mais de l'autre il s'accompagne d'explications de la genèse et de l'évolution de la nature interne de l'art. La problématique est donc tournée vers le passé, mais elle est aussi finaliste, visant à justifier le présent classique, au premier chef la culture allemande. Avec Winckelmann, la Grèce n'est plus intemporelle, elle se situe dans un lieu et un temps déterminés par un climat et une géographie, ceux d'une origine pour la culture allemande. Équilibre et interruption d'équilibre qui finissent par se rapprocher de la définition de Goethe²³⁵, mais aussi d'une sensibilité particulière à une période historique déterminée. C'est à partir du moment où la culture allemande a commencé à se sensibiliser à sa propre enfance que la voix de la culture grecque a été accueillie par les intellectuels allemands. Nous pensons ici aux romantiques allemands²³⁶ qui veulent appliquer une révolution culturelle dans la « République des belles-lettres » et qui sont sur ce point investis d'une

²³³ Pour citer quelques œuvres historiques. Outre-Rhin : Lassen, Boeckh, Nieburh, Mommsen, Ranke, Waitz, Pertz Gervinus, et la publication des inestimables collections que sont les *Corpus Inscriptionum*, les *Monumenta Germaniae*, les *Jahrbücher des Deutschen Reiches*, les *Chroniken der Deutschen Staedte*, les *Fontes rerum Austriacarum*, etc.). Pour fonder l'histoire savante, il fallait recomposer les textes anciens mieux que ne l'avaient fait les hommes du XVI^e siècle. Il fallait également interpréter les témoignages de l'Antiquité pour en peser la valeur et l'authenticité en les insérant dans la connaissance historique de leur contexte d'origine. Même si on trouve en France Mabillon et Montfaucon, au XVIII^e siècle, on donnait la prérogative de ces études à l'Allemagne.

²³⁴ Cf. Gabriel Monod, « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », *Revue historique*, Paris, 1876, N. 1, rééd. N. 518, avril-juin 1976, cité par Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, Paris, P.U.F., 1988, p. 8.

²³⁵ En rappel les mots de Goethe : « J'appelle classique ce qui est sain, et romantique ce qui est malade. »

²³⁶ Pour une anthologie du mouvement romantique allemand, voir Olivier Schefer, Laurent Margantin et Charles Leblanc, *La Forme poétique du monde, anthologie du Romantisme allemand*, Éditions Corti, 2003.

mission particulière qui n'est pas sans prétention à l'égard de la situation culturelle de leur pays²³⁷.

La position de Goethe dans la réception allemande de Winckelmann est révélatrice sur ce point. Il a souligné d'emblée le rôle tout à fait exceptionnel qu'a joué Winckelmann pour la construction de la conception du classicisme allemand. Plus que d'autres, on a souligné que l'expérience winckelmannienne du voyage en Italie permet d'inscrire les œuvres dans un contexte historique, ethnologique et esthétique. Schématiquement, on peut replacer le séjour de Winckelmann à Rome comme le lieu d'une double naissance, celle de l'écriture de la *Geschichte*, et celle d'une rencontre esthétique. Au-delà de l'enjeu esthétique de l'expérience romaine, au-delà du fondement du modèle classique, ce texte est devenu l'un des textes fondateurs de la *Bildung*²³⁸ allemande. Cet élan prend la forme esthétique de la beauté et de son incidence significative sur la constitution d'un individu. Dans une conception historique, cela implique une distinction très prononcée dans une suprême tentative de synthèse avec Hegel, celle de la perfectibilité historique²³⁹. Cette perfectibilité est la notion qui éclaire toute une philosophie historique au XVIII^e siècle qui est aussi le nouvel état de sensibilité qui entre en pleine éclosion en Allemagne.

C'est pourquoi s'arrêter sur ce moment particulier de la *Stille* qui définit la beauté classique chez Winckelmann c'est pointer ce qui va former une tendance idéologique globale à la réception romantique. Il ne s'agit pas là de la question de la réception

²³⁷ Pour situer la situation culturelle de l'Allemagne romantique cet extrait de Novalis dans la *Chrétienté ou l'Europe* est significatif : « En Allemagne, par contre c'est-à-dire contrairement aux autres pays européens, on peut déjà, en pleine certitude, faire ressortir les indices d'un monde nouveau. De son pas lent, mais sûr, l'Allemagne s'avance par-devant les autres pays d'Europe. Alors que la guerre, la spéculation et l'esprit de parti tiennent tous ceux-ci occupés, le pays allemand, avec son soin entier, se forme et se cultive, déjà faisant partie d'une époque supérieure de la civilisation ; et ce progrès ne manquera pas de lui donner, dans la marche du temps, une prépondérance considérable sur les autres nations. Dans les sciences comme dans les arts voici, déjà visible, une puissante fermentation : infiniment et toujours plus s'y déploiera l'esprit. » Id., « Europe ou la Chrétienté », tome I, p. 319. « In Deutschland hingegen kann man schon mit voller Gewissheit die Spuren einer neuen Welt aufzeigen. Deutschland geht einen langsamen aber sichern Gang vor den übrigen europäischen Ländern voraus. Während diese durch Krieg, Spekulation und Parthey-Geist beschäftigt sind, bildet sich der Deutsche mit allem Fleiss zum Genossen einer höhern Epoche der Kultur, und dieser Vorschrift muss ihm ein grosses Uebergewicht über die Anderen im Lauf der Zeit geben. In Wissenschaften und Künsten wird Mann eine gewaltige Gährung gewahrt. Unendlich viel Geist wird entwickelt » Novalis, *Schriften*, B. III, p. 519. Friedrich Schlegel va dans le même sens quand il écrit dans un fragment de 1797 : « Les Allemands, dit-on, sont pour la profondeur du sens artistique et de l'esprit scientifique le premier peuple du monde. Sans doute ; sauf qu'il y a très peu d'Allemands. » Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 95.

²³⁸ Cf. note 15 de cette partie III.

²³⁹ L'idée de progrès et de développement a été essentiellement appréhendée par l'historiographie sur un plan stylistique. Si on prend une perspective historique, on peut se référer à la notion rousseauiste de perfectibilité qui s'inscrit dans le contexte allemand dans la définition du concept de *Bildung*. Cf. Wilhelm Vosskamp, « La Bildung dans la tradition de la pensée utopique », in *Philologie*, *op. cit.*, note 6, p. 45.

allemande de l'*edle Einfalt et stille Grösse*, mais uniquement un point de vue historique. Au niveau de l'idée courante de l'adulation de Winckelmann pour l'art grec on trouve une pensée normative. Ce point de vue spécifiquement allemand qui avait à révéler une théorie esthétique a développé une réflexion philosophique et historique à partir de l'art sur le destin de l'Allemagne. Car en réalité cette image romantique d'un art grec nourri d'harmonie et de sérénité n'était qu'une des nombreuses visions et interprétations possibles de l'Antiquité qui a scellé le classicisme allemand mais aussi la pensée romantique. En fait la plupart des théories romantiques emprunteront leur bagage à Winckelmann. Que ce soient la formulation et la conceptualisation de plusieurs questions décisives, telles les notions de génie, d'émotion esthétique, du sublime, la question du fragment, l'ensemble de la problématique esthétique allemande émerge avec la densité émotive que Winckelmann accorde à la *Stille*. De cet axiome, qui représente à la fois l'articulation de la beauté idéale, son retentissement avec la philosophie allemande, et le désir de l'historien, tous les points restent décisifs. Ils permettent de comprendre la complexité du contexte historique et philosophique. Il faut insister autour de la *Stille*, car elle ne représente pas uniquement un caractère formel de l'objet contemplé, c'est aussi un état d'âme proprement romantique, celui de la contemplation qui ne cesse de porter la douloureuse réalité d'une religion esthétique.

En philosophie, la voie d'une vision exaltée de l'art a été tracée par Winckelmann sur la base d'un préromantisme en pleine ascension depuis Rousseau. Winckelmann assigne bien la consécration au purisme classique, les lignes principales de la beauté idéale. Winckelmann n'est pas le seul, en ces temps-là à se soucier de déterminer la ligne de beauté à partir de cette métaphore du « calme » : Burke, Mengs, Baumgarten, Pope²⁴⁰, théorisaient sur le Beau et leurs définitions respectives du canon, comme le souligne Mario Praz²⁴¹, sont un reflet de la philosophie de Wolff. Auteur que Winckelmann avait au demeurant étudié à l'université. Le projet de Winckelmann fut incontestablement d'un point de vue historique, d'appréhender un monde idéal lointain et perdu. Mais c'était

²⁴⁰ Pope sur les traces de Montaigne, considère les passions comme des « vents » : « Il est avoué par la philosophie que la plupart des plus réglées actions de l'âme, et plus nobles, procèdent et ont besoin de cette impulsion des passions... Elle [l'âme] n'a aucune autre ailleurs et mouvement que du souffle de ses vents, et que sans leur agitation, elle resteroit sans action, comme un navire en pleine mer que les vents abandonnent de leur secours. » Cf., E. Audra, *L'influence française dans l'œuvre de Pope*, Paris, 1931, cité par Mario Praz, « Winckelmann », in *Goût néoclassique*, *op. cit.*, p. 94, note 5.

²⁴¹ Cf. Mario Praz, « Winckelmann », in *Goût néoclassique*, Traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Le Promeneur, 1989, p. 73.

assurément aussi pour donner un système artistique à l'Allemagne comme un « modèle unique, insurpassable et peut-être inaccessible²⁴². » Winckelmann assignait à la beauté au travers de la *Stille* une fonction originaire et fondatrice de synthèse qui passe par l'expression poétique et l'identification au piétisme²⁴³. Et c'est sans doute dans ce fond proprement allemand, celui du piétisme que ses intuitions ont pris forme et lui ont permis d'échafauder un système esthétique et normatif de l'art grec.

D'un point de vue esthétique, la *Stille* donne une raison d'espérer régénérer les arts par un retour à la simplicité et à la pureté d'un idéal. Ce point est fortement conditionné chez l'historien par un souci moral, pleinement rousseauiste qui confère à l'art la mission d'incarner des valeurs vertueuses et morales²⁴⁴. Mais le classicisme de Winckelmann tout en offrant le terreau temporel pour une philosophie de l'histoire, exalte la beauté non pas uniquement dans une science du Beau, mais bien en l'investissant d'une valeur ontologique²⁴⁵. Sur ce point, les romantiques rejoignent l'historien sur le rêve de l'impossible paix du cœur dispensée par l'art grec, déchiré entre la *Stille* et la tristesse de la mort des dieux. On parlera surtout d'une influence réciproque entre les thèses winckelmaniennes et les réflexions du premier romantisme allemand dont Schiller est le premier héritier, tant sont proches certaines questions, comme celle de l'Absolu de l'art qui passe par une irrémédiable perte. Il n'est donc pas très aisé de démêler les influences et de déterminer l'ordre des priorités. Reste que le classicisme de Winckelmann fut le premier à reconnaître dans l'expérience de la *Stille* la manière de poser le problème qui était le propre de la philosophie historique, celui d'une régénération, mais aussi dès l'instant où le concept a commencé à résonner comme il continue de le faire avec le lieu de la vérité et de l'absolu, il va servir de fil conducteur à l'esthétique romantique saisie comme projet intellectuel d'une restauration culturelle. Dans ce cadre, seul l'art au travers de la *Stille* peut atteindre les fondements de l'être, c'est-à-dire que seul l'art peut révéler le sens de la vie et guider l'homme dans sa quête du vrai.

²⁴² Édouard Pommier, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », in *Revue de l'art*, N. 83, 1989, p. 9.

²⁴³ Cf., Édouard Pommier, « Conscience religieuse », in *Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 49-52.

²⁴⁴ Cf. Winckelmann cité par Ernst Gombrich, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 236.

²⁴⁵ Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992, p. 20 : « Novalis, par exemple, s'inspirant largement de théories néoplatoniciennes, affirmera que la réalité fondamentale est accessible uniquement à travers l'extase poétique qui échappe à la discursivité rationnelle incapable de dépasser la dualité entre un sujet et un objet sur lequel porte l'énonciation : seul le poète est à la fois sujet et objet, moi et monde, donc lui seul a accès à l'Absolu. »

Alors pourquoi cette déchirure entre le classicisme allemand et Winckelmann à la croisée d'une science historique et d'une théorie esthétique romantique ? Au-delà des approximations théoriques de ces catégories empiriques, si on n'exige pas d'elles ce qu'elles ne peuvent donner, c'est-à-dire l'exactitude d'une pensée rigoureuse, il s'agit peut-être de revenir vers une énigme plus profonde qui d'un point de vue philosophique reste une constance dans l'art occidental, il faut le préciser. De Platon jusqu'à Winckelmann, on trouve un schéma récurrent entre deux entités, celle d'un art sensuel et romantique par opposition à un art au service de la raison²⁴⁶. Pourtant c'est bien par la réinterprétation constante de la Grèce elle-même, que la *Stille* rendait impossible un découpage historique. C'est à partir de ces bases morales, esthétiques et historiques que se construira la vague du *Klassizismus* allemand mais aussi celle des romantiques allemands. Loin de toute fixation ou immobilisation pétrifiante, vérité et beauté ne seront plus que des canons arbitrairement détachés par les aléas historiques.

3.2.3.1 WINCKELMANN ET L'HISTORIOGRAPHIE ALLEMANDE DE SON TEMPS

La dimension historique de la fin du XVIII^e siècle ne nous retiendra pas ici. Sa fonction est centrale et constitue un fait acquis. Winckelmann fera de l'histoire même le champ de l'art et de sa théorie. L'emploi du terme « théorie » n'est pas fortuit, il ne s'agit pas d'un simple savoir (*Wissen*) mais d'un savoir systématique et fondamental, c'est-à-dire que la théorie artistique doit être historique. Le fait artistique ne peut être compris que s'il est saisi dans une totalité unifiée, et toute totalité artistique sera une totalité historique. Quand on parle d'historiographie, on pense à des modèles historiographiques, c'est-à-dire à des modèles temporels. La *Geschichte* serait la résultante de trois modèles temporels issus de la Querelle²⁴⁷. Le modèle cyclique hérité des Anciens, un modèle cyclolinéaire hérité du parti des Anciens et enfin un modèle linéaire provenant des Modernes. Pour la vision winckelmanienne, la dimension chronologique est essentielle à la constitution de l'histoire de l'art²⁴⁸.

²⁴⁶ Cf. Ernst Gombrich, *L'écologie des images*, op. cit., pp. 228-229.

²⁴⁷ Cf. Élisabeth Décultot, « L'histoire universelle et la Querelle des Anciens et des Modernes », in *Johann-Joachim Winckelmann*, op. cit., pp. 256-261.

²⁴⁸ Il sera suivi sur ce point par Schlegel, *Sur l'étude de la poésie grecque (1795-1797)*. Dans l'*Esthétique*, la problématique des relations entre art, religion et philosophie se trouvent exposée dans le chapitre intitulé « L'idée du beau artistique ou l'Idéal. » L'Art y est défini comme savoir immédiat de l'Absolu réalisé sous la forme de l'intuition sensible. L'idée d'une téléologie de l'histoire se trouve déjà chez Winckelmann. Il défend

L'histoire chez Winckelmann n'est pas une simple organisation épistémologique de traces, elle est érudite, savante, mais elle ne marginalise pas une histoire littéraire, contrairement à l'écriture de l'histoire française²⁴⁹. Dans la science historique de Winckelmann, l'érudition et la littérature ne font pas figure de deux antagonismes, elles appartiennent toutes les deux au genre historique. Plus tard, au XIX^e siècle, le siècle de l'histoire, l'érudition que pratique Winckelmann va porter le nom de philologie, « la mère de toutes les sciences sociales²⁵⁰. » Plus qu'une question de méthode, il s'agit d'une question de conscience qui met les sources et les archives sur le même plan. Car dans le fond Winckelmann travaille avec les sources et dans les archives, même si cette « activité érudite a été si bien acquise qu'elle a été oubliée²⁵¹. » C'est que l'horizon direct de l'expérience reste lié à la notion de source, une notion longue à élaguer, mais qui reste le principal apport de l'érudition classique de l'historien. La source pour les historiens semble aller de soi, chez Winckelmann, elle nous livre un paradigme esthétique, celui de *l'Urbild*. Si l'art présente l'archétype de la beauté, c'est parce qu'il la présente dans son idéalité anhistorique, mais aussi dans une réalité objective soumise à une contingence historique.

C'est que pour l'historiographie allemande, Winckelmann fait le choix d'une histoire culturelle, même si le mot *Kultur* n'existe pas encore dans la langue²⁵². Il s'agit pour Winckelmann de s'appropriier l'intégrité de la culture des Anciens. Une culture qu'il inscrit dans une conjoncture tant politique, sociologique ou climatique qui a été à l'origine de l'art des Anciens. La beauté dépend à la fois de la démocratie, de l'hygiène corporelle, de l'absence de maladies, d'une série de causes anthropologiques qui englobent la culture grecque. Il ne s'agit pas ici d'analyser en détails le champ terminologique de l'usage des termes, mais plutôt de situer l'incidence globale sur l'historiographie allemande. Le nom

l'idée qu'on peut considérer l'histoire de l'humanité en la lisant à la lumière du postulat d'un dessein de la nature qui se réaliserait à travers elle. Or l'idée d'un dessein implique l'idée d'un principe téléologique. Cf. Schlegel, *De la valeur de l'étude des Grecs et des Romains* (1795-1796).

²⁴⁹ Cf. Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, op. cit., pp. 6-8. L'érudition un « mot qui sent la poussière, l'os, l'infini recroquevillement de l'hiver, évoque la bibliothèque qu'un jour terne rancit, la reliure défraîchie, les règles vieillardes d'une culture à l'agonie. » *ibidem*.

²⁵⁰ Ernest Renan cité par Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, Paris, P.U.F., 1988, p. 7.

²⁵¹ Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, Paris, P.U.F., 1988, p. 7.

²⁵² Pour la naissance de la *Kulturgeschichte* au XVIII^e siècle, cf. U. Muhlack, 1991, p. 254. Et Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, op. cit., 1996, p. 289.

de *Geschichte* reste lié à la mutation des termes entre l'*Historie* et la *Geschichte*²⁵³, cette dernière désignant les faits historiques et leur narration tout en affirmant une possibilité allemande d'écrire l'histoire en substituant au dérivé latin un mot d'origine explicitement germanique²⁵⁴. Une formulation que Winckelmann inscrit dans une filiation et une tradition antiques. Pour écrire son histoire culturelle, Winckelmann va compiler les grands corpus de l'historiographie hellénistique²⁵⁵. Il enracine ainsi la *Geschichte* et une manière d'écrire l'histoire dans la tradition grecque. Mais l'histoire est avant tout didactique chez Winckelmann, elle n'est pas une somme d'événements aléatoires, elle est culturelle et construit son objet²⁵⁶.

Enfin si on se réfère aux caractéristiques du régime moderne telles qu'elles ressortent des analyses de Koselleck²⁵⁷, l'Histoire en soi qui doit devenir « connaissance d'elle-même » est surtout conçue comme processus avec l'idée que les événements n'adviennent plus seulement dans le temps, mais à travers lui. Le temps devient acteur sinon l'Acteur. Aux leçons de l'histoire se substitue alors l'exigence de prévisions, puisque le passé n'éclaire plus l'avenir. L'historien n'élabore plus de l'exemplaire, mais il est en quête de l'unique. Dans l'*Historia magistra*, l'exemplaire reliait le passé au futur, avec le régime moderne précise François Hartog²⁵⁸, l'exemplaire disparaît pour faire place à ce qui ne se répète pas. Winckelmann se situe dans cette fissure de l'historiographie des Lumières. D'une manière générale, ce modèle des Lumières paraît être implicitement celui de ses lectures françaises (Voltaire), mais aussi largement inspiré de Shakespeare, à qui Winckelmann emprunte l'idée d'une dramaturgie²⁵⁹. Par conséquent, l'histoire de l'art de Winckelmann doit être considérée, en termes des particularités propres au lieu où elle fut écrite, et cela

²⁵³ Pour retracer l'évolution sémantique des deux termes, *Geschichte* et *Historie*, voir Élisabeth Décultot, « Le choix des mots. *Geschichte* contre *Historie* », in Johann-Joachim Winckelmann, *op. cit.*, pp. 254-256.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ On trouve dans les cahiers de Winckelmann des extraits de Pausanias, Strabon, Plinie, Philostrate et Lucien sur les sépultures, l'architecture ou encore les jeux olympiques grecs. Ms Winckelmann, Bibliothèque nationale, vol. 57, fol. 198-233 – vol 59, fol. 252-273. Cf. Élisabeth Décultot, « L'histoire universelle et la Querelle des Anciens et des Modernes », in *ibidem*, pp. 253, notes 2 et 3. Pour l'historiographie grecque en général, voir Momigliano, 1983. François Hartog, 1999.

²⁵⁶ Pour le cadre conceptuel des transferts culturels, on se réfère à Michel Espagne, *Les transferts culturels*, Paris, P.U.F., 1999. Id., *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe (XVIII^e-XIX^e)*, Paris, P.U.F., 2000.

²⁵⁷ Cf. Reinhart Koselleck, *Le futur passé*, *op. cit.*, p. 49.

²⁵⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 117.

²⁵⁹ Cette conception dramaturgique de l'histoire est également formulée par Herder. Cf. Herder, *Une autre philosophie de l'histoire*, tome 5, B. Suphan (éd.), p. 563. Goethe distingue le jeu des forces contraires en particulier dans *L'Histoire de la théorie des couleurs*, alors que Schiller voit dans l'histoire universelle une dialectique d'aspirations tyranniques et de désirs de liberté.

suppose que la constitution d'une histoire de l'art doit nécessairement s'inscrire dans la production du savoir culturel des Lumières et de l'identité allemande en particulier. Même si Winckelmann apporte une réponse personnelle à un problème que se posent les historiens des années 1760, nous parlons d'une hésitation entre une présentation synchronique ou diachronique de l'histoire, il reste redevable aux perspectives des historiens de son temps.

Par ailleurs, Winckelmann n'a jamais été indifférent aux qualités d'écriture. Tout au long de son récit historique, il a montré une volonté d'accéder à une qualité littéraire et artistique afin d'inscrire son projet historique dans une réconciliation des écritures savantes et littéraires de l'histoire. Cette volonté de littéralisation de l'historiographie correspond au vœu classique de nombreux historiens de l'*Aufklärung*. Ce modèle trouvera des adeptes avec Schiller et Goethe en particulier. On peut supposer que c'est une voie d'accès pour saisir au moyen d'une lecture que fit Herder de Winckelmann, des jalons et des influences en commun entre les deux penseurs du début de l'historicisme, du moins quant à la structure de sa réflexion historique.

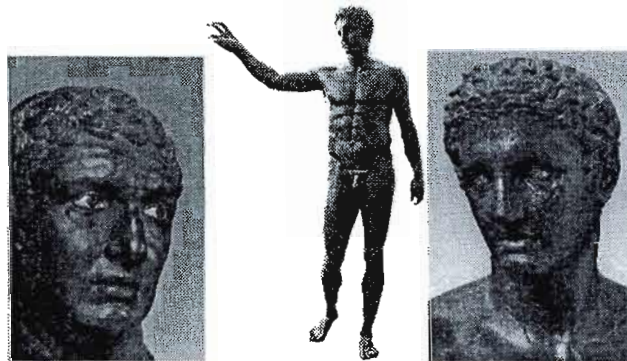


Fig. 17. Éphèbe d'Anticythère, (détail du regard), Bronze, IV^e siècle, Athènes, Musée national.
Apollon en Bronze, Portrait d'une tête en bronze, Athènes, Musée national.

3.2.3.2 UN MOTIF : LE REGARD DE L'*APOLLON* COMME ORIGINE D'UNE SACRALISATION DE L'ART

Un motif, celui du regard de l'*Apollon*, regard de la statue, du dieu, et de l'humain va incarner la sacralisation de l'art (fig.17). Le regard de l'*Apollon* c'est un regard « plus qu'humain », c'est l'incarnation de la nature (la beauté), l'esprit (l'Idée) et de l'art (la Grèce). Mais c'est aussi une statue de marbre comme idéal, vecteur privilégié de l'idée d'une beauté intellectuelle et céleste. Le regard de l'*Apollon* c'est le fils de l'éternel

printemps et de l'immortalité. Lisse et poli, le marbre est le matériau de l'image désincarnée de la beauté. Le regard de l'*Apollon* n'incarne pas tant un regard humain qu'un concept métaphysique pour un classicisme allemand. Le regard de marbre serait donc un désincarnement de l'image de la beauté idéale. C'est ce que nous dit la description qu'en a faite Winckelmann dans la *Geschichte* :

« Cet être est au-dessus de l'humanité et son attitude témoigne de la grandeur qui le remplit. Un printemps éternel, comme celui qui fait le bonheur de l'Élysée habille d'une séduisante jeunesse l'exquise virilité et répand douceur et tendresse sur l'orgueilleuse architecture de ses membres. Pénètre avec ton esprit dans le royaume des beautés incorporelles et tente de te faire créateur d'une nature céleste, pour remplir ton esprit de beautés supérieures à la nature : car il n'y a rien de mortel ici, rien de ce que réclame l'insuffisance humaine. [...] Du haut de sa modération divine, son regard sublime, comme porté à l'infini, va bien au-delà de sa victoire : [...] la paix irradiant ce front d'une bienheureuse quiétude n'en est nullement affectée et son œil est plein de douceur [...] Et j'oublie tout à regarder cette merveille de l'art²⁶⁰ [...]. »

Ce passage est important dans la mesure où il pose le problème d'une position esthétique et éthique qui nous tient à bonne distance de la croyance mais aussi de l'incroyance qui émerge du pouvoir du regard et de sa dialectique. La question du regard est longuement discutée au XVIII^e siècle²⁶¹, mais elle soulève en revanche un élément directement relié à une anthropologie culturelle avec Winckelmann. Il s'agit du pouvoir du regard, quelque chose ici qui reviendrait de loin et nous regarde, mais il y a aussi le second aspect, celui d'un pouvoir du regard prêté au regardé lui-même par le regardant : « cela me regarde. » Il y a bien un problème de l'intériorité relié au regard de la sculpture, un paradigme qu'Hegel avait souligné en parlant de « l'œil vide des statues grecques est le signe même de leur dimension intérieure²⁶². » L'intériorité tient à la vérité de l'œuvre, c'est un moment essentiel d'une anthropologie allemande qui prend forme avec le concept hégélien de la spiritualisation de l'art. Mais c'est également reconduire la structure du phénomène auratique de Benjamin²⁶³, celui qui peut revêtir la nature cultuelle du phénomène

²⁶⁰ Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., pp. 555-556.

²⁶¹ Les réflexions développées ici nous ont été en grande partie inspirées par une analyse de la représentation de l'œil dans la sculpture du XVIII^e siècle qui marque la différence entre la peinture et la sculpture. Contrairement aux sculptures, écrit Herder, « les peintures ne sont pas aveugles [...] Quelques statues ont des pupilles [...] ». Diderot fait du regard l'enjeu de la couleur et ses remarques se référant à la sculpture antique, « cet art pour les aveugles. » Sur ce sujet, voir Aline Magnien déjà citée.

²⁶² Hegel cité par Francis Haskell, *La norme et le caprice*, Paris, Champs Flammarion, 1993, p. 87.

²⁶³ Cf. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], trad. M. de Gandillac, *L'homme le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1974, p. 70. On peut relire à cet effet le chapitre que G. Didi-Huberman consacre à ce passage de Walter Benjamin, « La double distance », in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, pp. 103-123.

auratique d'une part, mais surtout rester fidèle à la démarche qui est la nôtre dans le cadre d'un déplacement anthropologique de l'histoire de l'art²⁶⁴. Et ce phénomène concerne bien la question du culte qui se situe entre voir, croire et regarder. Avec le problème du regard en sculpture nous franchissons le monde de la croyance ou de la dévotion²⁶⁵.

L'*Apollon* voit loin, la sculpture fait voir l'œil, elle le représente, mais aussi le regard qui est décisif, reste au-delà des mortels observe Winckelmann. Son regard tourné vers un ailleurs contemplatif qui s'apparente à un horizon infini, apparaît comme le point de contact le plus étroit entre les deux traditions artistiques qui cohabitent chez Winckelmann : le romantisme et le classicisme. Entre ces deux grands pôles, le classicisme et le romantisme, il serait intéressant de prolonger les analyses du côté de la philosophie et l'art, de la sacralisation du lieu artistique comme un lieu de transition entre les deux traditions qui prend une dimension stimulante. Tout lecteur attentif de Winckelmann retrouvera ici une constellation de motifs qui ne cesseront de cheminer expérimentalement entre littérature, philosophie et science, impliquant en leurs mouvements des enjeux de divers ordres : anthropologiques, éthiques, théologiques, et esthétiques. Ces enjeux se cristallisent dans les effets du regard de l'*Apollon* qui vacille entre une visibilité, une humanité, mais aussi une intériorité où se croisent la religion de l'art et la théorie esthétique. Philostrate remarquait déjà les difficultés que rencontre l'art de la sculpture autour des diverses manières de creuser l'œil²⁶⁶. L'esthétique du regard chez Winckelmann va devenir la base d'une tradition allemande, celle d'une sacralisation de l'art. L'axiome de cette esthétique est multiple, il s'inscrit au croisement d'une dimension païenne, biblique, une systématité subjective et une dimension idéaliste reliée au romantisme.

²⁶⁴ Lorsqu'on touche à la question du pouvoir du regard, on est renvoyé au livre de Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunst*, Munich, Beck, 1990. Id., *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduction française par Frank Muller, 1998. Curieusement Hans Belting ne cite pas la question de l'*aura* de Walter Benjamin, alors que c'est la question qui semble guider toute son hypothèse de travail dans la considération du motif d'un point de vue anthropologique de l'image culte.

²⁶⁵ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunst*, Munich, Beck, 1990. Nous soulignons : il importe de bien comprendre qu'une image de culte n'est pas tant faite pour être vue que pour voir et que l'échange de regards entre elle et le dévot spectateur demeure foncièrement dissymétrique la capture du regard (l'image fascinante) que de l'échange.

²⁶⁶ Sur les diverses manières de marquer la prunelle, notamment par les effets d'ombre, cf. M. T. Baudry et D. Bozo, *La sculpture. Méthode et vocabulaire, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1978.

Pour bien comprendre ce qui se trame ici aussi bien du point de vue de l'histoire que de la théorie esthétique, fixons nous sur cette citation de Schleiermacher :

« Qu'elle jaillit nécessairement et spontanément de l'intimité de toute âme (*Seele*) de qualité ; qu'elle a dans le cœur (*Gemüte*) une province qui lui appartient en propre, dans laquelle elle règne sans restriction ; qu'elle est digne, par sa force la plus intérieure, d'animer les esprits les plus nobles et les plus excellents, et d'être connue par eux selon sa nature la plus intime²⁶⁷ [...]. »

Cette perspective ouverte par ce passage est capitale pour situer la description de l'*Apollon* devenue un morceau d'anthologie de la littérature allemande, mais aussi pour la compréhension du phénomène religieux que Winckelmann attribue au regard de la statue. Ce jaillissement spontané qui associe le regard et l'âme revient au sens étymologique du terme religieux qui résume l'importance de l'intériorité et du sentiment. Il caractérise autant la position esthétique de Winckelmann face à l'*Apollon*, qu'il témoigne de la sensibilité allemande en général. La contemplation doit procurer au sujet historique une impression d'élévation comparable à une élévation spirituelle. Cette élévation est liée à l'espace sémantique de la *Stille*²⁶⁸. Winckelmann nous en a légué l'épineuse et polymorphe valeur d'usage. C'est la *Stille*, c'est-à-dire à proprement parler un espace esthétique qui ouvre à cette dimension de l'infini, un dépassement de la réalité d'ordre sensible et empirique. L'usage du terme permet de saisir le lien spirituel, l'organe qui relève de l'objectivité extérieure, et aussi de la subjectivité intérieure de cette esthétique. La *Stille* est l'essence du religieux tramée à tous les sens du terme, comme un subtil tissu ou bien comme un événement intuitif, contemplatif qui nous saisisrait dans un sentiment universel. « C'était de la religion quand ils s'élevaient au-dessus de l'âge du monde rêche, du siècle de fer, crevassé et rugueux, et cherchaient à retrouver l'Âge d'or, dans l'Olympe, dans la vie joyeuse des dieux²⁶⁹ [...]. »

Le regard de l'*Apollon* va et vient entre le fini et l'infini, il n'est pas seulement celui qui tourne l'âme vers l'au-delà, mais il est aussi celui qui révèle la présence de l'infini au sein

²⁶⁷ Schleiermacher, *Discours sur la religion à ceux de ses contempteurs qui sont des esprits cultivés*, trad. I. J. Rouge, Aubier, éd. Montaigne, Paris, 1944, p. 142.

²⁶⁸ Reprendre les études d'Édouard Pommier sur l'archéologie du terme *Stille* et du concept de la grâce dans la terminologie de Winckelmann n'aurait ici pas de véritable sens si ce n'est qu'il faut noter que ces études proprement historiques entretiennent la proximité du spirituel au cœur de l'esthétique de Winckelmann. Cf. Id., *Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*, *ibidem*.

²⁶⁹ Schleiermacher, *Discours sur la religion à ceux de ses contempteurs qui sont des esprits cultivés*, trad. J. Rouge, Aubier, éd. Montaigne, Paris, 1944, p. 155. Voir aussi Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, Paris, 1991, p. 100.

même du fini ; ces deux valeurs s'interpénètrent, elles n'existent pas indépendamment l'une de l'autre. C'est le lieu propre de l'esthétique de Winckelmann d'amener l'individu à cette expérience²⁷⁰. Ce lieu que l'historien introduit est une notion capitale qui sera investie par les romantiques allemands, celle du médiateur qui oscille entre deux extrêmes, le sensualisme insatiable et l'idéalisme extravagant. Cette prise de conscience de l'élévation culturelle et spirituelle est en soi une prise en compte du religieux, en l'occurrence nous touchons ici au caractère évidemment piétiste de l'esthétique de Winckelmann. Par l'intériorité de l'expérience religieuse, l'individu se réapproprie une voie vers la transcendance que le siècle des Lumières avait évacuée. Cet appel serait le signe de la nécessité de renouveler les valeurs jusqu'ici existantes au croisement de l'esthétique et de l'anthropologie. Auratique par conséquent serait le regard de la statue qui déploie, au-delà de sa propre visibilité, l'aspect autant que la signification d'un contexte culturel allemand. À bien des égards, Winckelmann préfigure les enjeux qui seront adoptés ultérieurement par les romantiques qui vont faire de l'art l'organon véritable et le substitut de l'absolu religieux²⁷¹. Comment dès lors s'étonner de voir le motif du regard de la statue devenir le lieu où s'entrelacent le pouvoir du regard et celui de la figurabilité du spirituel pour une sacralisation de l'art ?

²⁷⁰ Sur le plan religieux, Winckelmann suivi de l'esthétique romantique a subi, parmi d'autres, l'influence du piétisme comme bon nombre de poètes et de penseurs à commencer par Schleiermacher et Novalis. Voir Georges Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, pp. 94-95. « Dans ce contexte, la relation à l'absolu ne désigne plus le lointain accomplissement d'une raison triomphante, mais la présence du Dieu vivant, la présence humble de l'âme fidèle au Dieu vivant qui transcende les catégories de l'entendement. »

²⁷¹ Si la théorie spéculative de l'art reste une tradition allemande, la sacralisation de l'art n'est pas nécessairement une invention romantique. La figure du poète comme intermédiaire entre la parole divine et les hommes se trouve déjà chez certains auteurs grecs ou latins, pour ne nommer que Pindare, Démocrite et Platon. Cela dit, il existe une différence majeure entre les romantiques allemands et les sacralisations antérieures de la création. L'exaltation romantique s'insère dans une perspective entièrement commandée par une ontologie théologique comme réponse à une crise philosophique et un contexte historique largement désacralisés. Autrement dit, l'art remplit une fonction compensatoire induite par les Lumières. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *ibidem*.



Fig. 19. Adam Friedrich Oeser, *Souvenir de Winckelmann*, dessin au lavis, 1781.
Leipzig, Museum der bildenden Künste.

3.3 L'APPROPRIATION DE WINCKELMANN EN ALLEMAGNE

Étudier la réception critique de Winckelmann dans les années qui ont suivi sa mort c'est pour un moment dévier de façon radicale le cours de notre étude à partir de Winckelmann et la double appropriation de la représentation de l'art grec. Si bien que ce n'est pas de Winckelmann et de son rapport au néoclassicisme que nous allons traiter ici, mais inverser la perspective à partir du rapport de Winckelmann à l'histoire, c'est-à-dire ce que la réception allemande a fait de Winckelmann. Cette inversion de perspective induit un changement temporaire de corpus, dans la mesure où on s'occupe davantage des multiples discours sur l'œuvre, de son appropriation par le contexte historique et culturel. Si paradoxal que cela puisse paraître, cette conséquence majeure loin de nous éloigner de Winckelmann nous y ramène directement, tant il est vrai qu'un auteur n'existe finalement que par sa réception. Dans cette réception, il y a quelque peu « du linceul de pourpre où dorment les dieux morts²⁷². » Envahie par l'horizon politique, l'instrumentalisation de l'œuvre se singularise par la tonalité mythique. Dans cette perspective, les études winckelmanniennes sont encore plus marquées par leur puissant substrat esthétique et historique. On l'a vu, une des constantes qui émerge de la réception de l'œuvre reste l'intérêt pour l'aspect biographique qui s'accorde à postuler l'unité de l'homme et de l'œuvre dans une indissociable continuité, où persiste une coexistence entre les référents culturels de l'auteur, des pulsions intérieures, et une réception proprement historique qui a soumis tous les postulats winckelmanniens au gouvernement de la raison et du

²⁷² Une citation reprise chez Ernst Renan, *Prière sur l'Acropole*, in *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1948, p. 759.

classicisme. En Allemagne, cette dimension biographique reste singulière, son historicité rattachée d'une part à une langue, de l'autre à l'ensemble plus vaste d'une culture, se trouve mythifiée. En cela elle constitue un *topos* qui offre une remarquable stabilité herméneutique. Mais surtout ce *topos* offre des récurrences structurelles, au niveau de la réception qui laisse la porte ouverte à un nouveau type d'histoire, celle qui répond à la provocation des autres sciences humaines, en particulier de l'ethnologie, ou de l'histoire des mentalités à l'anthropologie historique. Si les historiens ont toujours eu affaire à la biographie, ils s'en sont presque toujours méfiés, en la récusant comme non fiable. Elle oublie, déforme et résiste mal à la mythification. Le fait d'être astreint à la biographie qui semblerait à première vue constituer une limite apparaît comme un privilège dans l'exploration de la notion d'appropriation. C'est la meilleure condition de manifestation, de ce qui a été interprété dans des directions diamétralement opposées.

Il serait illusoire de vouloir cerner cette question dans son intégralité, hors de propos également, mais nous l'aborderons par le biais d'un angle précis, le fil conducteur de la réception allemande d'un point de vue historique, la notion de la beauté idéale. Lessing après Winckelmann et Goethe font partie de ses principaux dépositaires. Par ailleurs, il serait hasardeux de compiler des notations discontinues et de vouloir tirer des conclusions sur la réception de Winckelmann en Allemagne. Aussi on articulera l'appropriation de Winckelmann à partir du lieu biographique, et cela à partir de Herder. Une tripartition qui constitue des jalons définissant un cadre à l'intérieur duquel on peut repérer des temps forts des enjeux allemands.

Une relation singulière rattache ces trois auteurs à Winckelmann. Loin d'être un phénomène isolé, dans la mesure où l'esthétique de l'historien a influencé les plus grands noms de la littérature allemande, cette relation est capitale selon nous dans la mesure où elle constitue une posture essentiellement narcissique. Si on reprend la figure emblématique de Goethe, on peut évoquer le cadre même de la construction de cette réception, dans la mesure où on voit émerger une renaissance de l'esprit du classicisme allemand. Goethe en effet, propose une lecture aristocratique de l'historien, en y trouvant la parfaite incarnation d'une idée classique pour une esthétique allemande. À l'instar d'un

certain nombre d'études²⁷³ qui présentent Herder comme un *Aufklärer* combattant une certaine *Aufklärung*, nous voyons en l'historien un partisan d'une esthétique surprenante qui se découvre dans la contemplation passionnée de Winckelmann. C'est donc en tant qu'esthète et historien qu'Herder nous intéresse ici. De fait, histoire éthique et esthétique vont de pair chez Herder, elles deviennent une évidence et un point crucial des réflexions historiques. C'est le moment d'une conscience à soi, ce qui ne surprend guère dans l'histoire de la pensée allemande. Quant à la figure de Lessing, elle exacerbe l'idée winckelmannienne d'un dialogue entre les arts et donne quelques coups de pioche au dogme néoclassique de l'*ut pictura poesis*. Trois moments qui offrent un registre si visible de l'appropriation de Winckelmann par une culture allemande qu'ils en sont aveuglants.

De ce point de vue, où saisir les effets de cet horizon ? Le développement de cette réception se voit consolidé dans le lieu d'une mémoire larvée que l'on peut considérer comme une composante forte du patrimoine culturel. Ce lieu se trouve investi du sentiment de renouer avec les grands esthéticiens de l'Antiquité et de la Renaissance, sentiment qui animera Winckelmann au moment où il écrira la *Geschichte*. Car la mémoire dont on parle ici serait une mémoire de type ancien, pour ainsi dire « sans passé » reconduisant l'héritage de l'autre, qui a été saisie par l'histoire et transformée par elle. Sans doute cette mémoire est-elle simplifiée ou un peu mythifiée, mais peu importe, elle devient un instrument essentiel de la culture en entraînant avec elle une nouvelle économie de l'identité allemande²⁷⁴. Le présent de la culture allemande s'est construit avec le passé de Winckelmann comme matériau, au nom de la vie et de l'art. Une culture et une pensée de la culture qui passent par la scansion déterminante de l'appropriation de l'altérité. Nous ne saurions perdre de vue l'horizon de ce tournant décisif essentiellement articulé par la notion de mémoire culturelle²⁷⁵. Une mémoire qui peut se déchiffrer notamment dans la tripartition formée par les trois auteurs cités, tant il est vrai que

²⁷³ Cf. Gérard Roulet, in *Aufklärung, Les Lumières allemandes*, textes et commentaires par Gérard Roulet, Paris, 1995, p. 236. Également dans le texte que Barbara Koehn consacre à Herder « Une autre philosophie de l'Histoire de J.-G. Herder », in *L'Allemagne, des Lumières à la modernité*, Rennes, les P.U.R., 1997, pp. 53-62, notes 8 et 9.

²⁷⁴ Une réception politique de Winckelmann a exploré la question nationale au prisme de la mémoire.

²⁷⁵ En parlant de mémoire collective nous nous référons à la notion élaborée par Maurice Halbwachs qui s'est employé à développer une sociologie de la mémoire collective. Cf. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Paris, Albin Michel, 1994. *Id.*, *La mémoire collective*, édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997. Des études prolongées et approfondies par Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, *ibidem*, mais aussi « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, 122, 2002. La mémoire collective retracée par Halbwachs désigne une ligne de partage entre l'histoire et la mémoire au bénéfice d'une approche par la mémoire qui congédie poliment l'historien le renvoyant à ses archives.

l'appropriation de la culture antique par Winckelmann a joué un rôle dans la formation du sentiment national. Ce renouvellement de la pensée antique fait apparaître la notion de patrimoine culturel. À l'intérieur de ce cadre, on peut accorder une importance particulière à l'histoire de l'identité. C'est que la réception de Winckelmann prend définitivement un caractère philosophique et politique. Cette ambition nourrit les aspects politiques de l'esthétisation qui ne sont pas en reste, d'abord parce qu'elle est partie prenante d'une pensée en quête de racines, soucieuse de mémoire et de généalogies. De cette tripartition proprement dite peut découler une première esquisse pour une politisation de l'esthétique, celle-ci faisant de celle-là une forme et une valeur.

3.3.1 UNE TRIPARTITION POUR UNE POLITISATION DE L'ESTHÉTIQUE

À partir de ces auteurs, on peut distinguer une réception dans une tripartition qui articule trois axes constitutifs de la pensée allemande au XVIII^e siècle. Dans un premier mouvement, la construction politique de l'esthétique se traduit par l'idéal, un des concepts centraux de la réflexion de l'époque. Un idéal dont le processus devient une véritable religion de l'art, et consolide dans l'idéologie artistique une définition de l'identité culturelle. En forgeant la notion de Beauté idéale²⁷⁶, Winckelmann fait de l'art un enjeu philologique qui a sa place à côté de la philosophie, mais qui va constituer le fondement d'une politisation de l'esthétique au point de produire l'illusion que l'idéal de beauté est coextensif à l'histoire allemande. Nous voici amenés à formuler les hypothèses de correspondances entre l'émergence de l'esthétique moderne et sa politisation autour de la sacralisation de l'art. C'est Hegel qui formule le premier le terme de « religion de l'art » en parlant de la Grèce antique²⁷⁷. Une étape essentielle restera la portée intellectuelle de l'art qui donnera un essor à sa construction philosophique. L'idéal de beauté formulé par Winckelmann se révèle non seulement utile, mais philosophiquement et ontologiquement nécessaire pour l'affirmation de la fonction idéologique chez Hegel dont on peut citer une phrase tirée de son *Esthétique* : « De la contemplation de l'idéal des Anciens, Winckelmann reçut une sorte d'inspiration grâce à laquelle il donna un nouveau

²⁷⁶ Pour un retour sur la question théorique de la beauté idéale, on se réfère à Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, vol. II, Paris, Éditions Jean Touzot, 1984, en particulier le chapitre « Le grand Beau », pp. 515-587. C'est aussi la définition qui figure dans le Dictionnaire de Watelet où l'article *Sculpture* est emprunté à Falconet, « Quelques idées sur le Beau dans l'art », *Œuvres complètes, op. cit.*, tome II, pp. 140-141.

²⁷⁷ Hegel sera suivi d'une génération d'historiens idéalistes de l'esthétique comme E. Cassirer ou B. Croce. Cf. Id., *La Philosophie des Lumières*, *ibidem*.

sens à l'étude de l'art. Il doit être considéré comme l'un de ceux qui, dans le champ de l'art, ont su doter l'esprit humain d'un nouvel organe²⁷⁸. »

Hegel voit dans le sentiment né de la contemplation, l'élévation de l'esprit qui n'est pas juste un processus de connaissance selon le modèle de la vision propre à l'âge classique. La contemplation est une donnée constitutive de l'esthétique allemande qui fait cohabiter la fonction idéologique de la beauté avec la philosophie. Elle n'est pas juste un prélude théorique au romantisme, mais elle renvoie à une conception rhétorique et une exploration continuées du national au prisme de l'esthétique. On sait que l'idéal de beauté est une notion qui relève d'une double face, esthétique et politique, mais il devient réductible à une réalité, l'entité identitaire. La conscience d'une unité nationale situe cette crise culturelle qui nous paraît riche de virtualités pour ses poussées politiques et esthétiques. Les grands penseurs de l'époque ont mis en évidence cette prise en compte du contexte culturel qui constitue un point de convergence important, voire la convergence entre Winckelmann et les historiens allemands.

Au contact des théories de Winckelmann, on voit se créer un nouvel organe de réflexion, l'esthétique qui va être l'appendice des réponses à toutes les interrogations de la pensée allemande du XVIII^e siècle. Une réflexion de l'esthétique a trait à une politisation de l'esthétique, mise en évidence par les romantiques allemands. Il est possible de voir son inscription dans une faille, celle du culte de l'art, du religieux qui va constituer la clé de voûte de la philosophie de l'histoire. Dès le début, les philosophes allemands n'ont pu faire l'économie de la question du national en situant l'art et l'esthétique sous le signe de la transcendance. Fidèle disciple de Winckelmann, le philosophe Schelling²⁷⁹ considère que l'Antiquité de Winckelmann a réalisé l'approche la plus accomplie de la beauté. Il y aurait là comme l'amorce d'un intéressant chassé-croisé historique sur fond de spéculation esthétique. Cette voie a été ouverte par Winckelmann sur la base de la beauté prise comme source de connaissance, d'identité et d'accès à un absolu. Si la beauté nous a servi

²⁷⁸ C'est bien de cela qu'il s'agit avec les romantiques, plus qu'une idéologie, il s'agit d'un véritable culte de l'art. La religion de l'art qui confère un statut ontologique au principe esthétique winckelmannien, renferme une part de théorie esthétique qui ouvre la voie au romantique. Cf. Hegel, *Esthétique*, *ibidem*.

²⁷⁹ Cf. F.W.J., Schelling, *Textes esthétiques*, Paris, 1978. « Winckelmann est le père de toute la Science de l'Art, et ses conceptions demeurent encore et resteront toujours les plus hautes. L'adéquation et la perfection des représentations s'expriment dans l'objet par ce que Winckelmann nomme la *noble simplicité*, de même que cette puissance paisible qui n'a pas besoin, pour apparaître comme puissance, de rompre l'équilibre de son existence, est ce que Winckelmann a caractérisé comme la *calme grandeur*. » *ibidem*.

d'entrée de jeu dans les débats entre l'appropriation de Winckelmann et l'histoire classique, elle nous sert également de projecteur pour éclairer les rapports entre la position fondatrice de Winckelmann qui se situe entre deux traditions esthétiques allemandes, le classicisme et le romantisme ainsi que l'élaboration de la patrimonialisation de la pensée allemande. D'une part, on trouve une esthétique formaliste qui n'historicise pas les œuvres, de l'autre Winckelmann met en parallèle une esthétique romantique qui fait de l'œuvre une révélation d'ordre philosophique (la révélation de la vérité) et théologique (les réflexions sur l'absolu) qui participe de l'idée du politique. Pour échapper à cette alternative, il faut séparer chez Winckelmann l'aspect systématique de la construction de l'idéal et son rapport véritable à l'objet à partir duquel il définit un principe de partage. Cet idéal passe par le projet d'une filiation entre une esthétique allemande et « l'œil » contemplatif de l'historien. Cette filiation est souvent complexe mais pas nouvelle, elle reste à l'origine du débat esthétique et d'un modèle riche de conséquences, celui d'une incarnation poétique et tragique de la beauté des Grecs. Cette incarnation, au contraire de ce qui se passe en France à la même époque, se présente à travers le culte de la nostalgie de la Grèce antique²⁸⁰. C'est le mouvement qui mène de l'esthétique au politique en réponse à l'absence d'unité du paysage politique allemand.

C'est avec les premiers romantiques allemands que s'est manifesté le sentiment que l'art est le lieu d'une vérité. Une sacralisation au sens hégélien qui constitue la ligne directrice de la pensée esthétique et politique. La question se pose de savoir dans quelle mesure la notion de Beau idéal, mis à part les débats théoriques qu'elle a suscités, a contribué à former les conditions nécessaires pour une esthétique et son mouvement politique. Nul doute qu'il s'agit de la question esthétique du regard de l'historien qui ouvre sur le culte de la Grèce antique en Allemagne. De surcroît, cet aspect particulier du regard sur l'Autre, en l'occurrence l'art grec n'est pas réductible à l'aspect prédateur de l'appropriation de Winckelmann. Il ne représente qu'un aspect du regard que l'historien suivi par toute une culture allemande, pose sur la Grèce antique à Rome²⁸¹. Ce regard est une équation constitutive du terreau nostalgique de l'esthétique et de son vertige, l'idéalité de la beauté. C'est aussi l'espace théorique favorable à l'émergence de l'histoire. Il faut bien se mettre

²⁸⁰ Pour un survol de cette équation, voir particulièrement Hervé Bazin, « Pays germanique », in *Histoire de l'histoire de l'art*, pp. 519-536.

²⁸¹ On peut se référer à François Hartog, « L'œil de l'historien et la voix de l'histoire », *Communications* N. 43, 1986, pp. 55-69.

dans l'esprit que « le XVIII^e siècle restera le siècle de Winckelmann [...] »²⁸² » qu'il est le fondement du Beau, de l'esthétique nouvelle, mais aussi de l'histoire culturelle. Ce sont les mots de Goethe nourri des réflexions sur la grandeur de la statuaire grecque à travers le groupe sculpté du *Laocoon* en particulier. À ces contemplations esthétiques, la véritable réponse de Goethe fut le mouvement dit de retour à un classicisme grec assorti à une nostalgie d'une grandeur primitive. On sait que les aspirations qui se dessinent autour de ce retour présentent une certaine complexité, mais de façon générale, ce mouvement relève de « l'histoire morale de la nation »²⁸³. » Aussi pouvons-nous le ramener à deux grandes tendances entre lesquelles existent des parentés étroites, entre la raison du politique (la culture allemande), et la déraison des commencements (le passé antique), autour d'un art simple grave, en un mot, élevé. Le culte de la Grèce antique avec sa temporalité réglée devient la légitimation du passé et la mémoire de l'Allemagne. Cette fonction esthétique de la mémoire prend racine dans le cadre de la doctrine de l'imitation et peut être soulignée en rapport avec la naissance d'une politisation, une réalité stylisée à laquelle on peut donner le nom d'idéal. « L'œil » de Winckelmann va être une inspiration qui passe à la fois directement par ses écrits, mais tout autant par ses données spatiales et géographiques, de ce frémissement du temps et d'espace qui est à la base de cette filiation avec Rome : « Pareil à Christophe Colomb avant que celui-ci eût découvert le Nouveau Monde, et quand il en [porte] déjà dans son âme le pressentiment. On n'apprend rien en lisant Winckelmann, mais on devient quelque chose »²⁸⁴ [...] » écrira Goethe. Il est connu que le poète conçoit à la fois son premier voyage en Italie (1816-1817) et son retour vers le classicisme grâce à sa lecture de Winckelmann. D'un point de vue artistique, ce rapport à Rome a influencé le départ de nombreux artistes allemands qui, nourris des théories de Winckelmann, recherchèrent un langage pictural au berceau des formes classiques, d'abord en Italie, surtout à Rome, puis en Grèce. Ainsi se formèrent à Rome ceux que l'on a appelés depuis les « Allemands de Rome »²⁸⁵.

²⁸² Goethe, *ibidem*.

²⁸³ H. Focillon a souligné ce mouvement de sensibilité générale amorcé vers le milieu du XVIII^e siècle. Cf. Id., *La Peinture au XIX^e siècle*, Paris, Renouard, 1927, p. 18, cité par Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, vol. II, Paris, Éditions Jean Touzot, 1984, p. 515.

²⁸⁴ Goethe, *Conversation avec Eckermann, (vendredi, 16 juillet 1827)*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1949, pp. 165-166. On doit à Mengs, l'artiste qui a joué aux côtés de Winckelmann un rôle d'initiateur du retour à l'Antique. Les œuvres complètes de Mengs ont été publiées en 1788, Paris, Hôtel de Thou. Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, op. cit., 1984, p. 52.

²⁸⁵ Par exemples, les artistes Johann Christian Reinhart (1761-1847), Joseph Anton Koch (1768-1839), Ludwig Catel (1778-1856), auteur du tableau *Société des artistes allemands et le prince héritier Louis de Bavière au cabaret espagnol de Ripa Grande*.

Dans un second mouvement, d'un point de vue historique, c'est tout le contenu de la pensée historique de Herder qui se met en place, marqué par un winckelmannisme. Sa conscience historique et sa construction dialectique de l'histoire se greffent autour d'un objet particulier, l'esthétique. Ainsi ce grand dessein que Herder décrit dans son *Tombeau*, hommage vibrant, amalgame de faits réels et de stéréotypes puisés dans l'arsenal du luthérianisme, offre une part de réponse qui nous intéresse ici. Derrière le discours nationaliste et idéologique qui s'offre en justification à l'entreprise littéraire, ce texte a une résonance moderne dans la démarche qui est la nôtre, c'est-à-dire d'appropriation de la culture de l'Autre. Quels que furent les motifs de Herder, l'esprit de celui qui l'a conçu est loin d'être le plus borné du temps. Quel usage politique Herder fait-il de la Grèce de Winckelmann ? Quel est le sens de l'entreprise qu'il propose avec tant d'ardeur et d'émotivité ? Ce sens de l'appropriation s'exprime dans la représentation ordonnée retenue dans le passé. Celui-ci revient désormais à l'Allemagne. Ce n'est pas seulement l'art mais aussi l'essence de la culture des Anciens que Winckelmann offre à l'Allemagne. Même si Winckelmann n'a pas de la Grèce une vision homogène, ni concordante à la réalité, il fait de la Grèce le miroir immobile devant lequel le classicisme de Goethe et le nationalisme de Herder campent leurs certitudes. Un voyage en Grèce, le face à face avec le réel, aurait très certainement ébranlé cette vision poétique et fissuré le miroir de cette probité candide. Le fait est que la Grèce, d'objet de contemplation esthétique va devenir objet d'appropriation culturelle, plus élevé qu'une rêverie exaltée ou qu'une abnégation extatique (une religion) et alimenter une réflexion sur les conditions de l'identité et de l'altérité. Face à l'appropriation de la Grèce se pose la question de l'identité culturelle. Herder a en quelque sorte posé les bases de ce qui devint le mythe de Winckelmann en Allemagne, en opérant un tranquille partage entre l'écriture de l'histoire qui se donne sur un mode historique, comme quête et enquête de la vérité et le mythe grec comme science des autres dans un autre temps. Transportant l'Allemagne vers un horizon antique, Goethe réabsorbe le passé de Winckelmann pour l'inscrire dans le présent et déployer une origine classique pour une pensée allemande²⁸⁶. Cherchant à intégrer dans la pensée politique, l'usage esthétique, cet ordre de considérations fonde l'esthétique de l'Allemagne classique. En ce sens l'entreprise de Winckelmann est profondément de son temps. Si l'on admet cette évidence, ce chapitre est par ricochet une interrogation sous-jacente à la

²⁸⁶ Cette expression renvoie aux *Origines de la pensée grecque* de Jean-Pierre Vernant.

méthode. À savoir que les aspects anthropologiques participent de la définition ethnographique de la culture, en particulier autour de la notion que propose Herder, celle de *Kultur*. L'exemple le plus éloquent de ce métissage de contenu tant historique que politique et esthétique restera la statue du *Laocoon*.

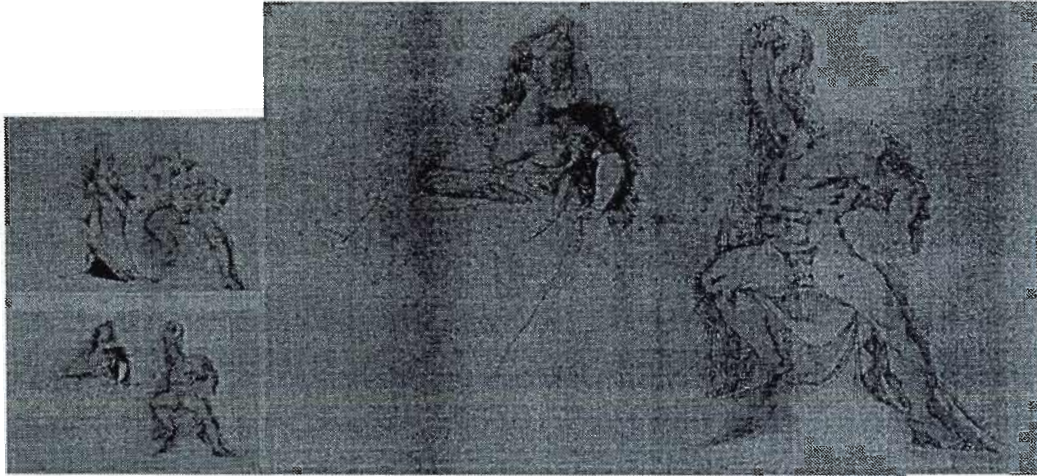


Fig. 19. Johann Heinrich Füssli, *Jeune femme devant le Laocoon*, Mine de plomb, plume, pinceau, lavis sur papier, (1801), Zürich, Kunsthaus.

La statue du *Laocoon*, l'expérience de la mort tragique ont constamment inspiré les penseurs et les écrivains allemands parce qu'elles sont au fond synonyme d'identification. Elles incarnent la complicité du tragique avec la mort, l'identité et l'horreur du religieux. C'est Füssli, l'artiste qui représente de façon exemplaire cette Antiquité qui en apparence est une représentation tout à fait opposée à celle de Winckelmann. Ce que retient Füssli ce n'est pas la lumière apollinienne, mais bien les épisodes de la légende grecque de l'Hadès. Il laisse d'étonnants dessins qui jouent d'une nébuleuse iconographie illustrant des thèmes propres aux *Nibelungen*, les mêlant avec les légendes grecques. Dans un dessin au titre éloquent, « une Femme devant le *Laocoon* » (fig.19), la figure féminine est phallique et castratrice alors que la figure masculine, si on part du principe que c'est l'effigie de la célèbre statue grecque, exhibe sans pudeur son sexe. Bien avant Georges Bataille, Füssli a exploré les liens entre le regard et sa fonction mortifère, l'effroi du sexe féminin et le sexe masculin dans la menace de se voir émasculé. Cette sombre puissance des ténèbres et de l'horreur est rejouée par le *Faust* de Goethe. Symbole absolu de l'âme allemande, le *Faust* pose la question du lien qui existe entre l'horreur et la beauté. Les hommes se sont ingénié à trouver des règles pour recomposer une idée de la beauté. Mais la beauté reste une

énigme, une inquiétante étrangeté²⁸⁷. Le meilleur de l'homme gît dans le frisson de l'horreur : « *Das beste des Menschen liegt in Schaudern*²⁸⁸. » C'est que lors de son voyage en Italie, Goethe a été inspiré par une Antiquité moins tranquille que celle de Winckelmann qui se caractérise par le contraste entre la vie et la mort, entre la douleur et le plaisir qui agît sur le spectateur comme un enchantement²⁸⁹. Winckelmann a bien parlé de la beauté qui se situe sur une ligne de fracture qui sépare en deux le monde grec, celui des choses qui peuvent se voir, celui de l'ordre et de la raison, mais aussi celui de la folie et du chaos. Cette hésitation va théoriser l'appropriation de Winckelmann par les penseurs allemands. C'est dans cette ambiguïté inhérente à la notion de beauté, sa nature double, que se situent Goethe, et aussi toute une culture politique.

Pour arriver à une définition du lieu où esthétique et politique se rencontrent, comme ce qui est à la fois matériel, fonctionnel et symbolique il suffit de partir de l'évidence de la mort du *Laocoon* et de questionner cette expérience paradigmatique qui trace l'espace des discussions sur la notion du sublime et sur les limites respectives des arts devenues très ténues dans la réception allemande. *Laocoon* est un axe pour la constitution de l'esthétique moderne, mais aussi un carrefour où se sont liés différents chemins qui auraient déterminé une étape importante dans la maturation du thème esthétique qui articule des valeurs de bonté, pureté, vérité et beauté. Mais *Laocoon* n'est jamais simplement donné, il est construit et doit même être sans cesse reconstruit. La statue fonctionne comme une sorte de matrice, de forme a priori ou de structure (à comprendre ici comme des règles de transformation aptes à en produire). De ces représentations multiples, *Laocoon* constitue une unité culturelle qui en garantit la cohérence. Si la thèse de Winckelmann a certainement joué un rôle, c'est moins pour fournir à Lessing et à d'autres penseurs allemands un thème directement utilisable, que pour servir de catalyseur à une pensée historique en processus d'accélération qui suit sa maturation propre et qui s'engage d'emblée dans une orientation différente que celle de la « calme grandeur » que propose la beauté idéale dans sa définition classique.

²⁸⁷ Cf. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, trad. française par Marie Bonaparte : « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1952, p. 163. La psychanalyse a bien parlé de l'horreur mais pas de la beauté selon Freud.

²⁸⁸ Goethe, *Écrits sur l'art*, choisis et traduits par J.-M. Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983, p. 185.

²⁸⁹ Cf. Goethe, *Italienische Reise*, II^e partie, avril 1788. Mais aussi, on peut citer le Goethe qui voyait dans les enroulements du végétal les cryptogrammes d'une génitalité cosmique. Sur la doctrine morphologique de Goethe, *Écrits sur l'art*, choisis et traduits par J.-M. Schaeffer, Paris, 1983.

Cette réflexion rend agissant précisément *Laocoon* parce qu'elle l'anime du regard de la vie de la pensée et de la spiritualité, en changeant ainsi chaque spectateur en témoin du tragique. Tout en réinvestissant l'héritage classique et son essence de beauté académique, la force de Winckelmann réside dans cette capacité à interpeller le regard de l'observateur. Cette position met en évidence, voire renouvelle la notion en la transposant dans le contexte spirituel allemand. Le présent de l'esthétique allemande se construit avec une métaphysique basée sur le Beau comme matériau, au nom de la vie et de l'art. De cette attitude les signes n'ont pas manqué. Ainsi le phénomène de la mort, crée l'espace de l'idéologie du présent, en particulier autour du motif de la mort héroïque²⁹⁰. La publication du *Laocoon* de Lessing en 1766 met un terme à l'antique débat de l'*ut Pictura poesis* à partir du motif du cri. C'est la définition qui figure dans le cadre d'une réception classique, mais le thème de la beauté tragique dans un contexte étroitement lié à l'horizon de la moralité qu'elle représente, est tout aussi important. La moralité en question englobe la totalité des qualités positives qui répondent aux aspirations d'une culture allemande. Dans tous les cas de figures, le motif de la mort ouvre le débat sur le tragique de l'histoire et la mémoire dans sa catégorie de mémoire historique, collective mais aussi théologique. *Laocoon* stigmatise cette politisation de l'esthétique dont le fil conducteur reste la réflexion sur la beauté. Au-delà du cadre classique de ce postulat, l'importance de la beauté représente symboliquement à la fois l'idée de nature et l'idée de liberté destinée moins à reproduire la réalité qu'à représenter les idées. *Laocoon* paradoxalement reste la forme parfaite grâce à laquelle il devient possible de comprendre le mystère de l'art dans le système de Winckelmann, mais aussi de bien cerner la portée du phénomène allemand tant esthétique que politique subordonné au grand souffle du sacrifice qui définit l'essence même de la beauté. Aussi schématique ou approximatif soit-il ce détour par ce que l'histoire a nommé une politisation de l'esthétique a la vertu propédeutique d'installer dans notre perspective l'usage que l'Allemagne va faire de Winckelmann.

3.3.2 L'USAGE POLITIQUE ET HISTORIQUE

La question de l'usage politique et historique de Winckelmann touche à l'importation de Winckelmann dans le cadre de la culture allemande. Cet usage est d'une certaine façon

²⁹⁰ Le thème de la mort héroïque a ouvert la réflexion dans la partie I. On peut simplement rajouter qu'en historien, Philippe Ariès attire notre attention sur le fait que la mort dans le présent contemporain a été écartée. Cf. Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

illustré par ce bas-relief qui montre l'homme, Winckelmann, historien et théoricien de l'art commenter les fragments antiques devant trois figures allégoriques, de la Peinture, de la sculpture et de l'Architecture, tandis que l'Histoire, la Philosophie et l'Archéologie recueillent son enseignement.



Fig. 20. Antonio Bosa (1777-1845), bas-relief ornant le socle du cénotaphe de Winckelmann.

On envisage deux axes qui ont été puissamment investis. Dans un premier temps, les affinités idéologiques qui font écho avec le contexte historique, ne serait-ce que dans le domaine intellectuel. La notion de beauté requiert toute notre vigilance dans l'esprit même où Winckelmann parlait d'un devoir moral, nous mesurons la force de cet axe esthétique et éthique. Dans un second mouvement, l'instrumentalisation politique reste un des points de l'influence que Winckelmann a eue sur la science historique de Herder. Enfin, on ne peut nier l'usage littéraire qui se fonde sur des concepts esthétiques qui résultent de ce premier texte historique en Allemagne. Comment se présentent les termes de cette rencontre entre l'histoire de l'art de Winckelmann et l'usage politique et historique ? Telle est la question avec laquelle il faut commencer avant d'examiner les diverses facettes de ce rendez-vous historique. Il y a en tout premier lieu la toile de fond de ce domaine intellectuel constitué par la charge mythique. La notion de beauté idéale telle qu'elle apparaît dans le texte de Winckelmann permet de penser les relations entre ce double usage, politique et historique essentiellement à partir des constellations idéologiques de l'Allemagne de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On s'aperçoit rapidement combien la question n'a rien de neutre dans l'espace allemand qui s'approprie le climat idéaliste dans la longue référence à Winckelmann. Il s'agit de mettre en évidence ce mouvement et cette prise de conscience et de les décrire dans la complexité des relations qui se tissent autour de la figure emblématique de l'historien que la réception désigne comme le « Platon

moderne²⁹¹. » Il n'y a pas un auteur de l'époque qui ne dialogue pas avec la culture de la Grèce antique de Winckelmann, même au prix d'une subversion totale des théories sur le Beau idéal. Prenons quelques exemples : l'importation de Winckelmann dans le contexte allemand fait écho au contenu et au mode de représentation historiciste de Hegel. C'est de la beauté classique que se met en place le système hégélien : « Le troisième principe le plus élevé des Anciens était celui du significatif, mais le résultat le plus élevé de son heureuse application était le Beau²⁹². » Cette proposition a été commentée par Hegel autour de l'œuvre d'art, ce que nous voyons rajoute-t-il, n'a qu'une valeur indirecte, nous lui attribuons une signification qui anime l'apparence extérieure. « De même l'œil humain, le visage, la chair, la peau, toute la structure de l'homme laissent transparaître un esprit, une âme²⁹³ [...] ». L'esprit de Goethe s'est révélé au contact de Winckelmann et ses relents métaphysiques autour de la question artistique. L'historien Meyer²⁹⁴ a adopté Winckelmann dans son *Histoire des arts plastiques en Grèce* en proposant le principe de beauté idéale, celui qui régit les œuvres d'art de l'Antiquité, comme détermination du Beau en général. Ce sont là quelques preuves éparses car elles sont nombreuses.

D'autres sont plus indirectes mais tout aussi efficaces. Un élément constitutif de la notion de beauté idéale vient du contact visuel avec l'objet. Cet objet, c'est la sculpture grecque antique qui en constitue le lieu paradigmatique. Tout comme les thèses de Winckelmann, celles de Goethe sur le genre, considèrent la sculpture supérieure aux autres arts²⁹⁵. De la statuaire grecque, Winckelmann fait un principe essentiel en histoire de l'art, le principe de beauté qu'Herder a très justement situé : « à Rome il ne voit et ne cherche rien d'autre que la Grèce et son premier travail consiste à bien regarder les statues les plus célèbres²⁹⁶. » De ce contact avec l'objet naît l'impression sensuelle qu'aucune reproduction ne saurait procurer. Mais surtout, se met en place le principe historique d'une connaissance sensible, celui d'un passé qui se reconstitue de l'intérieur même du présent, tout comme le présent se constitue de l'intérieur même du passé. De cette influence décisive, Goethe fera son principe de la morphologie des formes. Toute une esthétique

²⁹¹ L'expression est citée dans le texte d'Annie Becq, *ibidem*, p. 536.

²⁹² Hegel, *Introduction à l'esthétique. Le Beau*, Paris, Flammarion, 1979, p. 80.

²⁹³ Hegel, *ibidem*.

²⁹⁴ Cf., Hans Heinrich Meyer, 1768-1832, directeur de l'Académie de dessin de Weimar, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern*.

²⁹⁵ Id., *Lettre à Eckermann*, 26-2-1824, *ibidem*. La réflexion sur les genres participe également d'une vision classique chez Goethe. La notion de Beauté idéale est la définition même de la sculpture, cf. *Le Dictionnaire* de Watelet et Lévesque cité par d'Annie Becq, *ibidem*, p. 521.

²⁹⁶ Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, *op. cit.*, p. 26.

allemande insistera sur un retour vers la Grèce antique. C'est de la forme d'une origine, *Urbild*²⁹⁷ que va se constituer le modelage historique pour une Allemagne littéraire. Ce point renvoie, au-delà d'une quête originaire d'un primitivisme, à un double processus d'appropriation, le premier inscrit dans le cadre théorique d'une imitation idéale des modèles antiques, le second qui représente en soi un contre-modèle, qui va puiser dans l'appropriation d'une origine²⁹⁸. D'une part, l'Allemagne s'approprie le monde grec, de l'autre elle s'incorpore ce même monde, et en devient la dépositrice. Ce qui en quelque sorte s'inscrit, d'un point de vue épistémologique dans le renversement caractéristique de la tradition de la *Bildung* allemande, qui est à la fois une grâce que l'on reçoit et un mérite que l'on s'approprie²⁹⁹. Un double ancrage qui est visible autour de transgressions très fines dans le système de la *Geschichte* mis en place par Winckelmann. L'homme vient à Rome pour apprendre à voir au contact de l'objet. Ce tropisme de l'origine, il s'est donné pour tâche à Rome, de le transposer dans l'écriture de l'histoire de l'art antique. Winckelmann a développé toute sa pensée de la culture des Anciens dans l'optique d'une généalogie actualisant une Antiquité à plusieurs niveaux de résonances dans une coalescence de sens qui prend forme dans l'espace allemand tant d'un point de vue historique que politique. Dans un sens littéraire, le savoir généalogique qui veut dire origine ou naissance, signifie également différence ou distance dans l'origine. Le savoir généalogique fut d'abord présenté par Winckelmann comme un savoir philologique, un savoir qui prend toute sa mesure théorique dans un cadre historique. On peut constater que le Nord et le Sud, le monde du sujet et le monde de l'objet, le passé antique et le présent, loin de se dissocier se conditionnent mutuellement, créant un véritable projet de filiation historique basé sur la continuité des ascendances et des sources.

L'histoire fonctionne toujours par identification. Dans le sillage de Winckelmann, on trouve les conceptions historiques de Herder qui a trouvé dans les *Gedanken*, toutes ses intuitions majeures. Son admiration pour la *Geschichte* fut exemplaire, mélange de fascination mais aussi de rejet, il compara la maîtrise du travail de Winckelmann à

²⁹⁷ On peut simplement rappeler en faisant un détour éclairant par l'étymologie que l'*Urbild* représente le motif profond de l'origine et l'originaire qui participe à une longue tradition primitiviste de l'historiographie européenne.

²⁹⁸ Une tradition historiographique qui remonte à Hésiode jusqu'à Antoine Court de Gébelin au XVIII^e siècle, cf. id., *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, 9 vol., Paris, 1773-1782. Pour cette tendance primitiviste en histoire, cf., Boas et A. O. Lovejoy, 1935.

²⁹⁹ On peut se référer à Michael Werner, « Le voyage en Italie selon Goethe et Heine », in *Johann Wolfgang Goethe. L'un, l'autre et le Tout*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 185-215.

l'édification d'un temple grec. Mais si Herder, le lecteur de Winckelmann lui a voué une admiration indéfectible, faisant de l'historien des Grecs une référence pour la littérature allemande, mais également pour l'inspiration de sa propre écriture³⁰⁰, ce sentiment n'est pas dénuée d'ambiguïté. Sa lecture de Winckelmann lui fournira à la fois un modèle d'écriture pour ses propres textes et un contre-modèle pour fonder son histoire culturelle. Herder a été globalement situé par l'historiographie, comme l'initiateur d'un moment majeur du génie allemand³⁰¹ et comme le fondateur d'*Une autre philosophie de l'Histoire*³⁰². Cet axiome romantique a véritablement fait de Winckelmann un des grands *Bildungsschriftsteller*³⁰³, devenu en partie le credo des *Stürmer*. Une conception qui ne cessera d'exalter les classiques allemands. Or si semblables soient-elles en apparence autour de l'impact du modèle allemand, ces deux figures de la littérature allemande ne se rejoignent pas toujours. C'est sur un point de divergence que la réception winckelmanienne de Herder nous invite à réfléchir. Si la recherche actuelle a depuis quelque temps, abandonné ce ton qui traditionnellement encombre l'historien pour privilégier d'autres sujets d'études, notamment la place qu'il a occupée au cœur de l'*Aufklärung*, nous revenons précisément sur ce point sensible, celui du national, pour reprendre la lecture que Herder fit de Winckelmann. C'est de la vision herdérienne de l'histoire des peuples, de ce point nodal, que l'on peut dénombrer un certain nombre de points communs entre les deux auteurs. En fait Herder filtre la référence winckelmanienne, la colore pour y mesurer ses propres positions de la *Kulturgeschichte*.

³⁰⁰ Par exemple, Winckelmann restera l'auteur qui fait partie de ceux qui ont suscité chez J.-C. Herder l'envie d'écrire la *Plastique*. Cf., Élisabeth Décultot, in J.-J. Winckelmann, *De la description*, op. cit., pp. 175-180. Par ailleurs, Herder ne cessera de parsemer ses nombreuses notes de lecture, notamment entre 1767 et 1778, de références à Winckelmann. Il composa en 1767, un éloge vibrant des travaux de Winckelmann dans *Über die neuere deutsche Literatur*, dont Winckelmann prit connaissance. En 1778, il écrit pour l'Académie de Cassel un *Monument* à la mémoire de l'historien de l'art (*Denkmal Johann Winckelmann*).

³⁰¹ Johann Gottlieb Herder (1744-1803). On trouvera dans le livre de Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, P.U.F., 1952. Une étude sur l'évolution d'une notion enracinée dans les concepts français de Dubos et Batteux qui aboutissent à la conception de Herder. Cette conception du génie est aussi à l'origine des poèmes de Goethe, *Prometheus* et *Mahomets Gesang*.

³⁰² Herder, *Une autre philosophie de l'histoire*, (*Auch eine Philosophie der Geschichte*), introduction, traduction, notes par Marx Rouché, Paris, 1964. L'auteur, Marx Rouché considère J.-C. Herder et son nationalisme allemand comme le fondement idéologique de sa *Philosophie de l'histoire*. On peut préciser que c'est dans cette étude qu'apparaît en 1774, le concept de *Volkgeist*, c'est-à-dire de génie national. J.-C. Herder affirme que « toutes les nations de la terre – les plus huppées comme les plus humbles – ont un mode d'être unique et irremplaçable [...] Décontextualiser les œuvres humaines, les extraire du lieu où elles ont été produites et les juger selon les critères intemporels du bien, du Vrai et du Beau », - J.-C. Herder veut mettre fin à cette erreur séculaire de l'intelligence, Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, 1987, p. 14.

³⁰³ Cf. Frantz Schulz, *Klassik und Romantik des Deutschen*, Metzler, t. 1, p. 76. Winckelmann en glorifiant le génie créateur établit une filiation entre l'anglais Shaftesbury (1621-1713) et J.-C. Herder. Schulz voit avec raison en Winckelmann un des grands *Bildungsschriftsteller*, car il contribua à créer cette couche sociale qui pouvait être le support du classicisme inspiré de l'Antiquité grecque, en donnant aux écrivains une base de départ.

Pour rentrer dans l'examen précis de ces questions, son texte, *Le Tombeau de Winckelmann*³⁰⁴, montre comment la conception historique de Winckelmann produit sa part d'impulsion pour une histoire de l'art culturelle. Ce point n'est pas sans susciter quelques surprises, quand on sait que l'ambition déclarée de ce *Tombeau* fut de réintégrer Winckelmann dans l'histoire allemande, de défendre un panthéon étranger de la littérature allemande. Si ce texte retient notre attention par les parentés structurelles qu'il offre entre les deux auteurs, il est également et peut-être plus encore, révélateur de ce point intime qui les désunit. Depuis la publication du *Tombeau*, le nom de Herder reste soudé à celui de Winckelmann, ou si l'on préfère, la fortune de Winckelmann et de ses théories sont contrebalancées, ou rabattues par les principes les plus significatifs de Herder. Élisabeth Décultot a de son côté consacré une réflexion à la réception qu'Herder fit de Winckelmann d'un point de vue de la construction de l'histoire³⁰⁵. Il y a sans doute autour de ce lien, une explication biographique particulière. En effet, même si les deux hommes ne se sont jamais rencontrés de leur vivant, même si leurs opinions divergèrent, ils s'appréciaient et s'admiraient mutuellement³⁰⁶.

La philosophie de l'Histoire (*Ideen zur Philosophie des Geschichte der Menschheit*) situe une réflexion symbolique à la croisée de l'histoire et du politique et est née d'une confrontation d'une intensité étonnante avec la culture hellène, mais surtout avec un des éléments de la construction historique de Winckelmann. Remontons aux sources afin de bien comprendre comment les critères de la question cyclique finissent par prendre une place significative dans le paysage allemand. Les réflexions de Winckelmann sur l'histoire de l'art se sont formées au contact d'un corpus historiographique précis³⁰⁷. La téléologie de Voltaire fut au centre de sa construction temporelle et a également joué un rôle déterminant sur Herder. Ce que les deux historiens allemands ont retenu des leçons voltairiennes se résume à la question topique du mouvement temporel qui se décline sous

³⁰⁴ Johann Gottlieb Herder a lu Winckelmann en 1777. Son *Tombeau* fut écrit en 1778, mais ne fut publié en Allemagne qu'en 1832. En 1781, Herder consacra un autre texte à Winckelmann « Johann Winckelmann » qui parut dans le *Teutscher Merkur*.

³⁰⁵ Élisabeth Décultot, « La critique de J.-C. Herder », in *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 171-173. Élisabeth Décultot fut précédée par Butler, *ibidem*.

³⁰⁶ Pour le rapport du jeune Herder à Winckelmann, cf. Arnold E. Berger, « Der junge J.-C. Herder und Winckelmann », in *Studien zur deutschen Philologie*, éd. par Ph. Stauch, 1903, cité par Élisabeth Décultot, in *Johann-Joachim Winckelmann*, op. cit., p. 279. Pour le cadre de la réception de Winckelmann par Herder, Henry Caraway Hatfield, « J.-C. Herder », in *Winckelmann and his German Critics*, op. cit., pp. 87-88. Pour l'anecdote, Herder va recommander la lecture de Winckelmann à ses étudiants en théologie.

³⁰⁷ Élisabeth Décultot, in *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 272. Voir note 1 en particulier pour les emprunts de Winckelmann.

la forme d'un cycle qui articule une renaissance, un progrès et une extinction³⁰⁸. Cette histoire philosophique et culturelle rompt avec le modèle de la chronique alors en usage et forme une parenté structurale entre l'histoire de l'art de Winckelmann et la philosophie de l'histoire d'Herder. À partir de cette perspective culturelle, Winckelmann thématise la rencontre de l'Occident germanique avec la Grèce antique. Orienté vers l'imitation des modèles anciens, le modèle mis en place même s'il peut paraître comme un mouvement de régression est en premier chef une entreprise de restauration traitant l'histoire sur un mode discontinu. C'est alors que ce fait jour l'opposition Nord-Sud commune à toute l'Europe, mais qui prend une forme particulière en Allemagne. La figure de Goethe reste à la lisière de cet antagonisme qui fissure le Nord et le Sud. Elle est fondamentale et situe le cœur du classicisme allemand³⁰⁹.

Enfin, les termes de cette rencontre entre l'appropriation de la culture des Anciens par Winckelmann et l'usage politique et historique allemand situent la création de la notion des beaux-arts. Il n'est pas anodin de rappeler que c'est la pureté des émotions dont les Grecs ont su donner les expressions les plus exactes qui décide de la perfection des beaux-arts. Du point de vue du genre, il est clair que la classification des beaux-arts signifie la mise en place d'un cadre de valeur, plus ou moins rigide autour de contenus idéologiques. Dans ce contexte, les vestiges de la civilisation classique, sa culture, sa littérature, son art, sa philosophie ont soudainement retrouvé une actualité et une importance qu'ils n'avaient pas eues auparavant. À la suite des publications de Baumgarten, l'esthétique devint une discipline enseignée à l'université, de sorte que de nombreux manuels firent leur apparition vers les années 1760³¹⁰. Il faut mentionner, que la classification des beaux-arts ne se met véritablement en place qu'avec le XVIII^e siècle, ce qui en dit long sur les conditions culturelles à cette époque et sur la manière dont elles assignèrent une place aux diverses formes d'arts. Le philosophe Moses Mendelssohn³¹¹ exigea dans un article

³⁰⁸ L'art joue dans cette articulation un rôle central. « L'histoire des arts est peut-être la plus utile de toutes, quand elle joint à la connaissance de l'invention et du progrès des arts, la description de leur mécanisme » Voltaire, « Histoire », in *Encyclopédie*, vol. 8 (1765), p. 220. Cité et développé par Elisabeth Décultot, *ibidem*.

³⁰⁹ Cf. Jean Mondot, « Goethe du Nord au Sud. *Le voyage en Italie* et le paradigme du Sud », in *Goethe cosmopolite, Revue germanique internationale*, op. cit. Le voyage italien de Goethe est pour lui une réalisation d'un rêve ancien et lointain « Tous les rêves de ma jeunesse. », *ibidem*.

³¹⁰ Par exemple, Sulzer, *Allgemeine Theorie*, 1792. Koller, *Entwurf zur Geschichte des Aesthetik*, Regensburg, 1799. E. Bergmann, *Geschichte des Aesthetik und Kunstphilosophie*, Leipzig, 1914.

³¹¹ Moses Mendelssohn, « Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften », (1757) dans ses *Gesammelte Schriften*, I, Berlin, 1929, pp. 165-190. Ludwig Goldstein, *Moses Mendelssohn und die deutsche Aesthetik*, Königsberg, 1904.

célèbre que les beaux-arts et les belles-lettres soient ramenés à un meilleur principe commun que l'imitation. Il fut ainsi le premier Allemand à formuler un système propre aux beaux-arts. Ayant remarqué l'arrière-plan français de la conception de Mendelssohn, Goethe tourna en dérision le regroupement de tous les arts si différents les uns des autres, par leurs fins et leurs moyens d'expression. Il rajoute que ce système est démodé car trop proche des sept arts libéraux³¹². À l'inverse, Herder participa au développement du système des beaux-arts dans ses *Kritische Waelder* (1769). Il consacre tout un premier chapitre de son œuvre critique de jeunesse, à une critique du *Laocoon* de Lessing, en usant de son autorité littéraire³¹³. Ce dernier se borne à montrer, écrit Herder, ce que n'est pas la poésie par rapport à la peinture. Cette insistance de Herder sur la comparaison des arts lui permet de présenter son propre système des beaux-arts, même s'il se montre relativement identique à ses contemporains. Ces repères théoriques autour de l'émergence de l'esthétique nous montrent que l'époque de Winckelmann franchit une étape supplémentaire en faisant de l'examen comparatif et théorique des beaux-arts une discipline séparée dans le système de la philosophie. Ce commencement passa presque inaperçu parmi les historiens, ainsi que l'absence de toute classification des beaux-arts avant le XVIII^e siècle, par opposition à la hiérarchie des arts qui remonte aussi loin que l'histoire de la civilisation. Sans qu'il soit nécessaire de développer davantage ce point, il mérite simplement d'être souligné dans la mesure où le système moderne des beaux-arts représente le dispositif culturel et politique dans le contexte allemand et reste la mise en application la plus évidente de l'usage historique et politique qui est fait de Winckelmann.

³¹² J.-W. Goethe, compte-rendu de *Die Schönen Künste in ihrem Ursprung* (1772), par Sulzer, trad. fr., « Les Beaux-Arts », in *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 87-94. « Da sind sie denn (les beaux arts) ... wieder alle beisammen, verwandt oder nicht. Was steht im Lexikon nicht alles hintereinander ? Was lässt sich durch solche Philosophie nicht verbinden ? Malerei und Tanskunst, Beredsamkeit und Baukunst, Dichtkunst und Bildhauerei, alle aus einem Loche, durch das magische Licht eines philosophischen Lämchens auf die weisse Wand gezaubert... » ; Traduction : « Voilà donc les beaux-arts à nouveau rassemblés, qu'ils soient ou non apparentés. Qu'est-ce qui ne se suit pas dans ce dictionnaire ? Qu'est-ce qu'une philosophie de ce genre n'associerait pas ? La peinture et la danse, l'éloquence et l'architecture, la poésie et la sculpture, tous vus par l'orifice de la petite lanterne magique philosophique qui les projette sur le mur blanc ... »

³¹³ Herder, *Sämmtliche Werke*, 3 t., Berlin, éd. B. Suphan, 1878. David Bloch, *Herders als Aesthetiker*, Berlin, (thèse Würzburg), 1896. Kurt May, *Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang*, Berlin, 1923.



Fig. 21. Vis-à-vis de la page de titre du tome I de l'*Histoire de l'art de Winckelmann*, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes.

3.3.2.1 LE TOMBEAU DE WINCKELMANN : UN HOMMAGE AMBIGU

Le *Tombeau*, texte emblématique d'Herder est un parfait exemple de cette polémique dialectique autour de la réception de Winckelmann. Si le texte par sa définition même reste un réceptacle fétichiste, il devient chez Herder un hommage posthume paradoxal. De tous les lecteurs de Winckelmann, c'est sans doute Herder le premier qui a établi chez Winckelmann, le lien de l'intime consubstantialité de l'homme, de l'écrivain et de l'origine de l'histoire de l'art. Une phrase précise en introduction de son *Tombeau*, établit ce rapport direct entre les origines modestes de Winckelmann et le désir d'élévation jusqu'au sommet de l'art antique apparenté à l'*elevatio* des mystiques et à l'âme de Platon. Herder, tout en louant Winckelmann a noté l'allure singulièrement paradoxale de cette théorie de l'histoire de l'art du point de vue historique. Le but de Winckelmann précise Herder n'était pas de faire une simple histoire, « dans la mesure où une histoire ne fut pas possible³¹⁴ », mais bien de construire une théorie de l'art. C'est ce que fit Winckelmann, du moins dans la première partie de sa *Geschichte*, il inscrit l'art dans un système historique. Mais, Winckelmann cache sous le couvert d'une histoire, une métaphysique du Beau, souligne Herder : « Son point de départ, [écrit Herder fut] l'amour de la beauté de l'art grec³¹⁵. » Herder signifie que l'écriture chez Winckelmann fut inspirée par un regard posé sur la beauté de la statuaire grecque, incarnant par là un

³¹⁴ Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 47.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

couronnement de l'art de la description³¹⁶. Derrière le panorama diachronique critique de Herder, se cache une théorie normative. L'esthétique prescriptive de Winckelmann manque de crédibilité dans le cadre de sa démonstration historique³¹⁷. Quant à son imitation, elle est impossible et relève d'une absurdité. Les artistes contemporains peuvent surpasser les Grecs, mais pas les égaler poursuit Herder. À cela s'ajoutent les intérêts de Herder pour la science historique d'une part, et les réponses qu'il trouve dans l'an historicité winckelmannienne, qui curieusement ne sont pas sans inspirer sa propre dialectique autour de la nécessité de retourner à « l'antique bien culturel. » Si paradoxal soit-il en apparence, ce jugement de Herder atteste au moins la validité de la place fondatrice de Winckelmann sur la pensée allemande. S'interroger sur cette validité revient à présenter le *Tombeau* de Herder comme une entreprise de territorialisation hautement symbolique. Elle devient effective autour de l'introduction émotive qu'en fit l'historien :

« J'ai lu ses textes avec la fraîche sensibilité d'un matin ensoleillé, comme si j'avais eu sous les yeux, la lettre d'une fiancée arrivant de loin, arrivant d'une époque de bonheur, d'une région heureuse³¹⁸. »

C'est à Winckelmann, à son origine bicéphale « Allemand même à Rome » que Herder rend un hommage vibrant, mais c'est aussi une façon de revendiquer pour l'Allemagne l'origine de l'histoire de l'art. Ses travaux, ainsi que le « style de ses écrits, [souligne Herder] perdurera aussi longtemps qu'existera la langue allemande³¹⁹ », et valident la place fondatrice de Winckelmann en Allemagne dans un pangermanisme unilatéral qui prendra sa forme mythique au XIX^e siècle. Herder cherche à tout prix à enraciner le lieu d'un texte qui, bien qu'écrit à Rome, fut élaboré dans le Nord³²⁰. Ce fantasme inquiétant de la terre allemande requérant l'enracinement de l'histoire de l'art ne se limite pas à l'introduction de Herder. Il est frappant de voir l'importance de l'image apatride de Winckelmann être à l'origine de l'inspiration du *Tombeau*, dont l'objectif ultime fut de

³¹⁶ Élisabeth Décultot fait référence à cet hommage de l'écriture winckelmanienne que l'on trouve chez Herder. Cf., Herder, « Kritische Wälder. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie des schönen Künste » (1^{re} éd., 1769), in J.-G. Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, éd. G. E. Grimm, Francfort/Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, pp. 247-442. Cité par Élisabeth Décultot, in *J.-J. Winckelmann. De la description*, op. cit., pp. 5-6. On peut également se référer à la traduction que Décultot fit du texte *Plastik* de J.-C. Herder, dans lequel elle analyse l'empreinte de Winckelmann. Herder, *Plastik*, in *Sämtliche Werke*, éd. Bernhard Suphan etc., 33 vol., Berlin 1877-1913, cité par Élisabeth Décultot, in *J.-J. Winckelmann. De la description*, op. cit., pp. 175-180. Id., « La réception de la Geschichte der Kunst. J.-C. Herder et la philosophie winckelmannienne de l'histoire », in *ibidem*, pp. 278-281.

³¹⁷ Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 54.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 8.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

³²⁰ *Ibidem*, p. 44.

frontière de son pays, en Allemagne³²¹. Tel un « amoureux de la beauté³²² », Winckelmann a choisi de vivre « dans le paradis qu'il s'invente³²³ », la Grèce antique, mais cette image idéale et idéalisée du poète est brisée par le sordide de sa mort « et quelle mort ! — à la frontière de son pays »³²⁴. Une connivence s'installe entre ce qui est national et temporel et qui se laisse universaliser, voire canoniser. Herder sera suivi quelques années par Carl Justi qui dédie à Winckelmann sa monumentale biographie³²⁵.

Le *Tombeau* de Herder en apparence reste un hommage indéfectible, mais on trouve des points de divergence du point de vue de l'histoire qui participe de l'appropriation que l'historien fait de Winckelmann dans la mesure où il permet à son auteur, d'exploiter une pensée critique à partir d'un champ historiographique précis. L'un des points théoriques incontestables que Herder reconnaît à Winckelmann, fut la primauté du statut de la Grèce dans la naissance de l'art. L'art se voit investi d'une dignité historiographique, il dépasse le statut de simple document. La méthode de Winckelmann sur ce point laisse une empreinte indélébile sur la pensée historique de Herder³²⁶. Par ailleurs, les deux auteurs partagèrent un amour commun pour la beauté hellène³²⁷. En ce qui concerne la supériorité de la sculpture sur les arts en général, Herder est en tout point d'accord avec Winckelmann. La représentation du corps humain, nu ou légèrement recouvert de voiles mouillés reste l'essence même de l'art et de la beauté. Les formes de la sculpture sont éternelles et immuables comme les formes humaines. De ces considérations matérielles de la sculpture, Herder relève un aspect qui est resté embryonnaire et qui n'a guère été exploré par les études historiques. Il s'agit de l'élaboration d'un catalogue par l'historien qui dissèque les parties du corps, en décrivant la beauté spécifique de chaque organe. Herder reviendra ainsi dans l'exact prolongement des procédures esthétiques et

³²¹ Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 63. Contrairement à Goethe pour qui le voyage en Italie, fut une révélation, Herder est « allé en Italie pour devenir un authentique allemand. Et si je le pouvais, je provoquerais une nouvelle irruption des peuplades germaniques dans ce pays et surtout à Rome. » (*Lettre à Goethe*, le 27 décembre 1789.)

³²² Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 26.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*, p. 63.

³²⁵ Cf., Carl Justi (1832-1912), *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, 3 t., Leipzig, 1866.

³²⁶ Cf., Herder, « Erste Kritisches Wäldchen », (1769) in *Sämmtliche Werke*, Berlin, éd. Bernard Suphan, p. 187.

³²⁷ Dans une conférence prononcée à Riga, à la Domschule, « Von der Gratie in der Schule » (1765) J.-C. Herder se montre un disciple de l'image caractérisée par une Grèce animée par une noble simplicité. Les utopies conjuguées de Rousseau et de Winckelmann semblent se rejoindre dans le discours de J.-C. Herder. Se référer à Henry Caraway Hatfield, « J.-C. Herder », in *Winckelmann and his German Critics*, op. cit., pp. 87-88.

anthropologiques winckelmanniennes. Son seul regret, écrira-t-il, c'est de n'avoir pas pu parler du corps avec la liberté de son prédécesseur.

C'est le caractère exemplaire de l'expérience historique de l'art grec, ce point de fondement théorique de l'histoire de l'art antique que Herder récuse chez Winckelmann. Il dénonça vigoureusement ce principe essentiel chez Winckelmann, à savoir que tout chez les Grecs aurait surgi spontanément, sans semence étrangère³²⁸. « Comme tous les peuples, ils ont inventé leur art propre, ils ne doivent rien à un autre peuple³²⁹. » La proposition de Winckelmann reste tout simplement invraisemblable³³⁰, écrit l'auteur du *Tombeau*. L'erreur de Winckelmann reposerait selon Herder, sur « une simplification de l'histoire³³¹ », c'est-à-dire un modèle d'intelligibilité qui est incapable de présenter une histoire universelle.

Herder est une figure intéressante dans ce contexte proprement germanique qui se caractérise par l'enivrement du Sud, dans la mesure où sa philosophie de l'histoire effectue principalement une réhabilitation de la notion du germanique dans l'histoire³³². Herder parie sur l'intelligibilité du temps, un espace qui se situe entre tradition et innovation. Tout comme Winckelmann qui a su temporaliser un découpage stylistique, la notion historique herdérienne reste le support théorique des *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Elle peut se résumer ainsi : chaque peuple est une partie d'un tout harmonieux, et comme telle soumise à ses lois. Son entreprise adopte la vieille métaphore du cycle des âges humains, la jeunesse qui fait suite à l'enfance et un âge mûr qui précède le déclin. Et même si un peuple a atteint une haute culture, celui qui le suit recueille son héritage et le cycle recommence et se poursuit. On reconnaît le vaste schéma temporel basé sur le modèle évolutif de progrès et de déclin à la base de la dialectique de la *Geschichte*³³³.

³²⁸ Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 54.

³²⁹ Cf. Winckelmann, *Histoire de l'art*, première partie, chapitres I et IV, note 26 in Id., *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 49.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., pp. 52-54.

³³² En faisant, entre autres, un éloge appuyé des invasions nordiques. Cf. Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte/Une autre Philosophie de l'histoire*, trad. de Max Rouché, Paris, 1964, p. 195. « La constitution universelle de Rome, elle aussi atteinait sa fin, et plus l'édifice était grand, plus il se dressait haut, plus sa chute fut grande ! La moitié du monde ne fut que ruines [...] il ne fallait rien de moins qu'un monde nouveau pour remédier à cette cassure. »

³³³ Nous soulignons combien cette construction historique se manifeste par une nouvelle position qui situe l'art allemand. Dans l'ordre chronologique, le style constitue une catégorie primordiale pour la *Geschichte*, mais

Dans le cas de l'art grec, précise Herder, il est nécessaire d'admettre l'influence égyptienne en particulier. Sans une connaissance de cette succession des cultures et des civilisations l'essence et l'esprit d'un peuple échappent à l'historien. Dans l'absence de ce développement général de l'histoire, l'objet artistique reste inexpliqué. Pour poser sa critique, Herder part de l'observation formelle de la statuaire, et note des proximités entre la phase archaïsante de l'art grec et le style des statues égyptiennes. C'est à partir de ce point de comparaison entre les deux arts et les deux cultures que Herder construit une attaque en règle contre le système historique winckelmannien. Toute historiographie, écrit-il, négligeant l'influence de traditions étrangères ne parvient pas à des connaissances sûres, et reste une histoire qui y « perd ses articulations. » Une transversalité entre cultures devient ainsi pour Herder, le sujet nécessaire de l'histoire de l'art et de l'histoire en général dans la mesure où elle permet de retracer une connaissance plus ample des cultures, et donc de l'art. Il propose d'une certaine manière un contre-modèle à l'histoire idéalisante de Winckelmann. Décontextualiser les œuvres, les extraire du lieu où elles ont été produites pour les juger selon les critères intemporels du Bien et du Vrai ou du Beau est une erreur séculaire de l'intelligence. Herder déloge ces « catégories éternelles » où se prélassent ces précieux vestiges, tels que « les *Vénus* grecques qui ne finissent jamais de sortir de leur bain³³⁴. » Il parie sur une histoire de l'art d'un type nouveau, une histoire culturelle qui prendrait en considération une intelligibilité de l'histoire inscrite entre une verticalité et une transversalité des cultures³³⁵. Selon Herder, il s'agissait de délocaliser la pratique historienne winckelmannienne en opérant une véritable mutation : celle d'envisager « l'histoire de l'art comme histoire et non comme théorie³³⁶. » Ainsi, il propose une « histoire de l'art [qui] se doit d'être au service de la nature, [...] aménager des passages, rendre compte des ressemblances dues à la contiguïté, des emprunts³³⁷. » En démontant l'axiome winckelmannien de l'originalité grecque, Herder nous parle de sa

fort classiquement énoncé dans un projet de progrès implicite. C'est ainsi, en citant Herder, que l'on pourrait suivre pas à pas l'empreinte de Winckelmann dans sa construction de ce couple conceptuel formé par la philosophie et l'histoire.

³³⁴ L'expression est tirée de Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 57.

³³⁵ Herder, op. cit., p. 57. En l'occurrence avec l'art égyptien et son rapport à la mort, Herder fournit un exemple éloquent. Mais il faut comprendre le terme de culture dans son contexte. En effet, sous le nom de culture, il ne s'agit plus de faire reculer le préjugé, mais d'exprimer dans sa singularité irréductible, l'âme unique d'un peuple. Selon J.-C. Herder, Caylus, aurait mieux compris les Égyptiens que Winckelmann. Cf., Henry Caraway Hatfield, *ibidem*, p. 91.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*.

philosophie de l'histoire, en instaurant un basculement important³³⁸. Rappelons que Winckelmann maintenait soigneusement la distinction entre les principes d'une beauté intemporelle, d'essence anhistorique, et les lois culturelles multiples, comme le régime politique, les coutumes multiples, le climat, qui les déterminaient³³⁹. C'est précisément cette articulation entre l'art et l'histoire, qui explique la réception contradictoire de Herder.

Si la *Geschichte* est régulièrement invoquée comme fondatrice de la *Kulturgeschichte* jusqu'à Nietzsche, c'est aussi son allure singulièrement anhistorique qui est soulignée. La recherche en historiographie a communément souligné la complexité des points communs entre les deux historiens qui combinent un héritage de l'Antiquité, investi par des valeurs spirituelles et des particularismes de type nationaliste. Les commentaires de Herder, certes critiques concernant l'idéal de l'art, ont d'autre part, toujours été très attentifs à l'effort d'historicité de Winckelmann, à ses théories « pareilles à un fleuve somptueux³⁴⁰ », à son « génie sublime » et à ses travaux d'érudits. À plusieurs reprises, il loue ce qui ne fut pas simplement une histoire de l'art mais ce qui était aussi une théorie de l'art antique³⁴¹, allant même en dernière instance, se réconcilier avec les nécessaires faiblesses de Winckelmann. Par exemple, l'idéalisme de Winckelmann fut inévitable, écrira Herder, car il fut intimement dépendant de l'absence de sources³⁴². Paradoxalement, derrière les célébrations enthousiastes Herder ampute l'histoire de l'art de Winckelmann de sa part culturelle pour instaurer une unité primitive de savoir, et transmettre ses sentences dans le cocon national, celui de la *Klassik* allemande.

Mais pour bien faire, il faut préciser que dans le cadre de la réception de Herder, ce sont des idéologies personnelles qui ont nourri son interprétation de Winckelmann. Le fantasme principal, son noyau dur en quelque sorte, se retrouve dans son *Tombeau*, et cache l'ambition de la *Geschichte der Kunst* qui se veut aussi l'histoire d'un art inscrit dans une catégorisation culturelle, une *Kulturgeschichte*. Il est du reste à noter, que

³³⁸ Nous retournons une critique que Herder a formulée à Winckelmann, in Herder, *op. cit.*, p. 44 ; « Chacun ne voit jamais que ce qu'il veut voir. De la même manière le grand Winckelmann emmena avec lui dans les pays du Sud, tout un système déjà élaboré. »

³³⁹ Sur ce dernier point, Herder a fait remarquer que « climat, régime politique, etc., ne font certainement pas tout dans l'affaire », *op. cit.*, p. 51.

³⁴⁰ Herder, *Le Tombeau*, *op. cit.*, p. 38.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 41.

³⁴² *Ibidem*, p. 48.

paradoxalement les lectures critiques visant à souligner la part de Winckelmann chez Herder se sont appuyées explicitement ou implicitement sur l'approche herdérienne de l'art, dont le moins qu'on puisse en dire est qu'elle reste sourde aux larges extraits d'ordre culturel de Winckelmann. Enfin constater cela c'est se rendre à l'évidence que la réception winckelmannienne d'un point de vue historique laisse bien des questions en suspens. Il aura suffi d'un déplacement de perspective, où se dialectise le modèle historique de Herder, pour que l'idée même d'un hommage devienne problématique. Il n'y a pas d'absolu, proclame Herder, il n'y a que des principes advenus. Car toute l'imagerie littéraire chez Herder, exaltant les rêves de beauté de Winckelmann et les temps merveilleux d'une Grèce révolue, si elle fut la source inspirée de plusieurs textes à venir, dont *Plastik*³⁴³ (1778), infirme tout au long du *Tombeau*, la nature hasardeuse du système historique de Winckelmann. C'est sur une note élégiaque, que Herder semble avoir abandonné l'espoir d'une renaissance grecque en Allemagne. Winckelmann restera toujours ennobli par Herder, mais son programme historique finira par être répudié. La culture grecque ne reviendra jamais, le sens historique aura gain de cause dans les dernières positions de Herder. Cette prise de conscience d'un idéal perdu à tout jamais, d'un art grec évanoui sera également exprimée par Goethe. Winckelmann et l'hellénisme seront désormais considérés d'un point de vue historique comme des critères qui se fondent sur des concepts rétrospectifs par la réception allemande.



Fig. 22. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe dans la campagne romaine*, 1786, 174x206 cm, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

³⁴³ Cf. J.-C. Herder, *Plastik*, in *Sämmtliche Werke*, éd. Bernhard Suphan etc., 33 vol., Berlin 1877-1913, cité par Élisabeth Décultot, in J.-J. Winckelmann. *De la description*, op. cit., pp. 175-180. Herder, *Plastik*, Leipzig, 1778, in J.-G. Herder, *Werke*, G. Arnold, M. Bollacher et ali (éd.), 10 vol., Frankfurt/Main, 1988. Le propos de la *Plastique* (*Plastik*) – ouvrage qui eut au moment de sa publication en 1778 un accueil mitigé. C'est à partir de 1800 qu'il participa véritablement à la réflexion sur l'art en Allemagne. Il s'agissait pour Herder, dans un premier temps, d'établir une ligne de partage stricte entre peinture et sculpture et de contribuer au débat relevant des organes de la vue (peinture) et du toucher (sculpture). Ce faisant Herder bouleverse la hiérarchie traditionnelle des sens qui faisait de l'œil l'instrument le plus noble de la connaissance sensible.

3.3.3 L'USAGE ESTHÉTIQUE DE GOETHE

En 1805, Goethe publie *Winckelmann et son siècle* (*Winckelmann und sein Jahrhundert*³⁴⁴.) Il ne viendrait à l'esprit de personne de définir le XVIII^e siècle français par les noms de Mariette et de Caylus. Telle est une aspiration profonde de la philosophie allemande de cette époque, une transmission de sensibilité sous la forme encyclopédique. Cette problématique permet de tenir ensemble l'articulation entre la Beauté idéale et le contexte historique. Les études de Winckelmann constituent le champ de l'esthétique allemande après Baumgarten. Elles nous rappellent notamment que Winckelmann se trouve à la croisée d'une philosophie et d'une théorie esthétique romantiques qui trouvent leurs fondements dans le dialogue engagé avec l'idéalisme allemand. Le Beau esthétique, sous sa forme exaltée, reste un fil conducteur pour une étude de la réception de Winckelmann en Allemagne³⁴⁵. La réincarnation de la beauté grecque depuis Winckelmann jusqu'à Hölderlin ne sera jamais atteinte en Allemagne. Elle représente une véritable tyrannie esthétique, entre son intériorisation piétiste et ses aspects païens.

Goethe c'est l'incarnation de cette intériorisation de l'esprit allemand qui au-delà d'un *topos* national, situe le portrait de l'*homo aestheticus*. Il pourrait se situer dans la combinaison d'un acte de formation du sujet esthétique et du choc provoqué par la beauté du ciel d'Italie. De manière à la fois cumulative et entrecroisée, l'esthétisme amène une visibilité, une vision de l'ordre d'une émotion si forte qu'elle va bouleverser les conceptions artistiques ultérieures. Goethe devient l'auteur classique tout court qui va transformer d'anciennes notions en des concepts comme nature, liberté, égalité, bonheur, progrès et humanité qui vont donner sens à une nouvelle conscience culturelle. Ayant épousé, tour à tour le romantisme d'Iéna et ses turbulences exaltées et nationalistes, Goethe l'homme mature et classique, se passionnera pour la Grèce lumineuse de Winckelmann et laissera son « œil devenir lumière. » Ce chemin winckelmannien vers la contemplation du Beau, Goethe va le parcourir sous forme d'engendrement dans le Beau.

³⁴⁴ Johann Wolfgang Goethe, « *Winckelmann und sein Jahrhundert* », in *Briefen und Aufsätzen, herausgegeben von Goethe. 1805 Ihro des Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach Hochfürstlichen Durchlaucht* », in *Schriften zur Kunst*, Zürich und Stuttgart, (zweite Auflage) 1965, pp. 407-450. Cf., Id., *Les lettres (Briefe)* de Goethe concernant les thématiques néoclassiques à utiliser par les artistes.

³⁴⁵ Le *Laocoon* de Lessing (1766) compte également par ses théories, mais Lessing fut déjà un des écrivains les plus respectés de son temps.

De l'idéal de beauté enraciné dans une idiosyncrasie³⁴⁶, Goethe fera un idéal pour un courant artistique, une génération, une époque voire pour l'identification d'une nation.

Goethe a véritablement transposé la Grèce de Winckelmann dans une mythologie nordique. Le trait fondamental de cette réception serait ce tableau formé par une « Grèce allemande. » Ce nouveau Goethe inspiré par l'Antiquité reste immortalisé par le peintre Johann Heinrich Wilhelm Tischbein³⁴⁷. Un portrait qui montre Goethe à demi-étendu, drapé dans une étoffe claire comme une toge antique, le visage idéalisé perdu dans la contemplation d'une nature riche en intentions : « [...] J'ai eu pendant mes promenades, le sentiment, la notion, la vision de ce qu'on pourrait appeler dans le sens le plus élevé du terme, la présence du sol classique³⁴⁸ [...]. » Ces ruines qui disent la fragilité la vie, obélisques d'Égypte, chapiteaux romains et bas-reliefs grec révèlent la mise en scène de l'éveil esthétique de Goethe à l'art antique. Elles participent aussi d'une vision idyllique ou héroïque qui réconcilie le néoclassicisme et le romantisme. Ce point est crucial, car si pour Goethe, la vision de la Grèce est en tout point identique à celle de Winckelmann, dans le sens où elle reste guidée par l'idéalisme, elle n'en reste pas moins à la frange de son paradoxe, le préromantisme. La Grèce pour Goethe, c'est le miroir de la beauté et de la pureté³⁴⁹. C'est au moment des *Propylées*³⁵⁰ que Goethe eut ce mot dans la lignée de

³⁴⁶ Nous soulignons : l'homosexualité de Winckelmann avait été reconnue par Goethe, il faut le préciser. Il soulignera que l'érotisme de l'historien fut à l'origine d'un certain nombre de ses concepts, dont la beauté. Pour ses remarques sur l'homosexualité de Winckelmann, se référer au texte de Goethe, « Winckelmann und sein Jahrhundert », in *Briefen und Aufsätzen*, Leipzig, 1969. Sur l'homosexualité de Winckelmann voir Sweet, « The personal, the Political, and the Aesthetic », and Wolfgang von Wangenheim, « Casanova trifft Winckelmann oder die Kunst des Begehrens », *Merkur : Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 1985, N. 39, pp. 106-120. On peut aussi lire James D. Steakley, « Sodomy in Enlightenment Prussia : From Execution to Suicide », in Gerard und Hekma (eds.), *The Pursuit of Sodomy*, pp. 163-174. Enfin voir Whitney Davis, *ibidem*, notes 16-17-18. En particulier sur l'homosexualité au XVIII^e siècle dans la cour des Papes à Rome, dont les études restent très incomplètes.

³⁴⁷ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, (1751-1829). Peintre allemand représentant de la peinture néoclassique, il est bouleversé par David et son art pathétique et austère. De ce choc esthétique émerge une orientation radicale vers l'Antiquité, l'étude de l'anatomie et de la nature. Goethe devenu son ami écrit : « Ce qui me frappe le plus c'est Tischbein. J'apprends de lui. Il m'ouvre les yeux. » Le peintre fera le portrait de l'écrivain en 1787. Ce type de portrait idéalisé à l'antique reste une des caractéristiques des artistes néoclassiques allemands. Le sculpteur Klauer (1742-1801) comprend par quelle voie la vérité doit être idéalisée, il fait de Fritz von Stein un Apollon, de Goethe un Jupiter (1790). Bardou (1744-1818) dans la même voie fait de Kant un philosophe romain.

³⁴⁸ Goethe lors de son second séjour à Rome, décembre, cité par Danièle Cohn, « Ce que Goethe a vu en Italie », in *Johann Wolfgang Goethe. L'un, l'Autre et le Tout*, op. cit., p. 207.

³⁴⁹ Albert, Henrich, « Loss of Self, Suffering, Violence : The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard », *Harvard Studies in classical philology*, London Harvard University Press, 1984, p. 216, cité par Catherine Sirois, *La polarité apollinien/dionysiaque dans les conceptions de la Grèce ancienne : De Winckelmann à Warburg*, op. cit., p. 23.

³⁵⁰ Cf., *Einleitung in die Propyläen*, (1798). Revue d'art dirigée par Goethe, Schiller et l'historien de l'art Heinrich Meyer. Six numéros sont parus, dont l'objectif principal fut de défendre les positions d'une

Winckelmann : « Que nous nous éloignons le moins possible de la terre classique ! » Boutade ou mise en garde, il écrira encore que « ces œuvres possèdent une perfection inaccessible », et il ne cessera, à l'image de Winckelmann de se référer à la supériorité des Anciens, « Que chacun soit un Grec à sa manière ! Mais qu'il le soit ! » Ou encore : « Si nous cherchons des modèles, il ne faut penser ni aux Chinois, ni aux Serbes, ni à Calderon, ni aux *Nibelungen*, il faut toujours retourner aux anciens Grecs, dont les œuvres représentent toujours l'homme beau. Le reste nous ne devons le considérer qu'historiquement³⁵¹. » On voit par là que pour Goethe, seul l'art grec nous livre la définition même de l'art qui se révèle dans une expérience temporelle où passé antique et présent s'animent réciproquement. Il est vrai que cette déclaration de filiation à Winckelmann a quelque chose de particulier. Goethe lui-même, n'a-t-il pas évoqué ses « [...] relations intimes avec un maître excellent, Winckelmann³⁵². » Winckelmann a façonné une image de la culture et de l'art antiques à partir d'une souveraine appropriation du monde. Cette appropriation, on la retrouve chez Goethe dans la sédimentation du sol de Rome qui va désormais porter la matière de la mémoire en général, l'acte historique en particulier. Ce double rapport au lieu pose donc fondamentalement une question critique, la question du rapport entre le mémorisé et son lieu d'émergence. C'est l'image du *Torse* (fig.23), ce débris, symbole du corps morcelé qui préfigure ce passage de Goethe où l'on voit se mettre en place toute une philosophie du fragment : le *Torse* écrit Goethe, « n'achève l'œuvre que d'abord ce qui la brise, pour faire d'elle une œuvre morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole³⁵³. » On a là l'image du fragment antique émergeant du champ de ruines qui met en place une conception de la mémoire comme activité de fouille archéologique, où le lieu des objets découverts nous parle autant que les objets eux-mêmes.

esthétique classique. Goethe y publia plusieurs textes importants dont le *Sur Laocoon*, et *L'essai sur la peinture de Diderot*, Du vrai et du vraisemblable dans les œuvres d'art. Cf. « Introduction aux Propylées », in *Goethe, Écrits sur l'art*. Introduction de Tzvetan Todorov, traduction et notes de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996.

³⁵¹ *Lettre à Eckermann*, 31-1-1827, cité in *Goethe, Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 20.

³⁵² Johann Wolfgang Goethe, *Voyages en Suisse et en Italie*, traduction nouvelle par Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1862, pp. 319-320.

³⁵³ Cf. Goethe, *Torso eines Symbols* « Les affinités électives » de Goethe (1922-1925), trad. M. de Gandillac, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 234.



Fig. 23. Fragments de statue.

Athlète. Fragment découvert à Eleusis, 150-100. av. J.-C., Athènes Musée archéologique national.

Le Torse du Belvédère, marbre, musée du Vatican, Rome.

Fragment du Temple d'Egine : Guerrier du fronton ouest, V^e siècle, Munich Antikensammlungen.

Enfin se met en place avec Goethe, toute une tradition issue de Winckelmann, celle qui fait de l'esthétique la caractéristique primordiale d'une éducation au sens élevé du terme. Pour les penseurs allemands au XVIII^e siècle, l'éducation à la majorité de l'homme est une affaire culturelle. La raison ne suffit pas à élever l'homme à la moralité ; elle définit l'idée de liberté, mais ne lui donne pas de vitalité. L'Allemagne a besoin d'un souffle de vie qui développe toute la portée des idées philosophiques de l'époque et ce souffle est esthétique. L'idéal de beauté morale est le fondement, la base, la source d'une éducation esthétique, cette culture esthétique schillérienne qui fait défaut³⁵⁴. L'éducation esthétique pensée par les romantiques allemands à partir de Winckelmann, va permettre de donner à l'*Aufklärung* l'impulsion qui lui a manquée. Elle est le vecteur qui va transmettre une « existence supérieure³⁵⁵. » Cette transmission appartient au contexte de la réception artistique et culturelle des Grecs selon Winckelmann.

Sur ce point, l'idée de l'appropriation winckelmanienne et son influence éthique ne suffisent pas. Pour que cette réception ait de l'influence sur le plan pratique, elle doit être accompagnée d'une force ancrée dans la culture de réception. Son lieu sera celui du sensible, de la restauration du sentiment, une réaction qui va s'engager contre l'hédonisme français. Ainsi le noyau théorique incontesté de l'esthétique de Winckelmann va devenir le fondement et une nécessité dans la culture allemande dans le cadre d'une réaction

³⁵⁴ Nous citons Schiller : « Nous ne manquons pas seulement de la connaissance de la vérité et du droit, mais de l'efficacité de cette connaissance quant à la détermination de la volonté ; ce n'est pas la lumière qui nous fait défaut, mais la chaleur, non pas la culture philosophique, mais la culture esthétique. », Cf. id., *Briefe an den Prinzen von Augustenburg* v. 11. November 1793, München, 1967, p. 20, cité par Dieter Borchmeyer, « Kritik der Aufklärung im Geiste der Aufklärung : Friedrich Schiller, », in Jochen Schmidt (éd.), *Aufklärung und Gegenklärung* in *ibidem*, p. 373.

³⁵⁵ Goethe. Cf. Wolfgang Kayser : « Goethes Auffassung von der Bedeutung der Kunst », in Wolfgang Kayser, *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien*, Göttingen, 1961, p. 83.

généralisée qui va s'engager contre le culte de la raison et ses limitations. Schiller nommera cette force l'instinct (en allemand *Trieb*) et il n'est pas le seul à prendre conscience de cette nécessité, c'est tout le romantisme qui répondra à cet appel à l'éducation des sentiments qui s'appellera en Allemagne « piétisme³⁵⁶. » Winckelmann ne sera pas simplement un point de départ, l'origine d'une nouvelle pensée historique ou littéraire, mais il sera bien à l'origine d'une nouvelle intelligibilité historique qui va finir par donner la vision du monde historique des romantiques. Les conséquences de cette appropriation allemande vont être identifiables dans le débat esthétique du *Laocoon*.

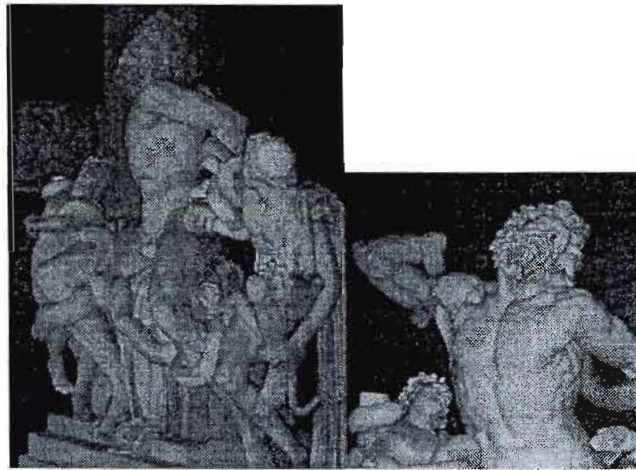


Fig. 24. Le groupe du *Laocoon*, marbre, Musée du Vatican. Rome.

3.3.4 UN MOTIF : *LAOCOON*. UN DIALOGUE ENTRE WINCKELMANN, GOETHE ET LESSING

La découverte de la statue antique du *Laocoon* nous ramène en 1506 à Rome³⁵⁷. C'est un exemple prégnant d'un chef-d'oeuvre antique qui a survécu dans le temps présent. On a mentionné que la désignation de la statue remonte à la Renaissance des humanistes, mais sa survivance s'inscrit dans l'horizon théorique du débat esthétique sur la beauté idéale. Il s'agit de revenir sur des mouvances notionnelles de l'appropriation de la statue, voire de l'incorporation propre à l'esthétique de Winckelmann et à toute une génération de

³⁵⁶ Nous précisons : tandis que pour Schiller l'éducation du coeur doit profiter à l'éducation de la moralité et qu'elle a donc une valeur d'intermédiaire entre la bestialité et la raison, les romantiques, eux, feront du coeur et de l'intériorité non plus seulement un moyen au profit des idées défendues par l'*Aufklärung*, mais le siège et le centre de toutes les facultés.

³⁵⁷ Cf. C. C. van Essen, « La Découverte du Laocöon », *Mededeelingen van het Neder. Historisch Instituut Rome* 18.2 (1955), pp. 291-305. Voir Richard Brilliant, *My Laocoön. Alternative Claims in The interpretation of Artworks*, University of California, Californie, 2000, note 9, p. 108.

penseurs. Nous laissons volontairement de côté les questions proprement historiques, voire archéologiques autour des restaurations successives dont la statue fut l'objet³⁵⁸. L'entrée de la sculpture dans le débat esthétique se fit dans l'Allemagne littéraire à partir de la description de Winckelmann. On a dit l'importance que Winckelmann attachait à la description, celle du *Laocoon* contient des éléments d'une véritable religion de l'art. C'est dans cette religion que la culture des Anciens survit.

« La douleur, dit Winckelmann dans sa description magnifique de cette œuvre, la douleur qui se découvre dans tous les muscles et tendons du corps et que l'on peut ressentir dans le seul abdomen tordu de douleur, sans considérer le visage ni les autres parties, cette douleur s'exprime pourtant sans aucune rage sur le visage ni dans toute l'attitude. Il ne pousse pas le cri effroyable que Virgile prête à *Laocoon* ; sa bouche ouverte ne laisse échapper qu'un soupir d'angoisse et d'oppression. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont dosées en quelque sorte, et également réparties sur toute la construction de la figure. *Laocoon* souffre, mais il souffre comme le Philoctète de Sophocle : sa douleur nous touche au fond de l'âme, mais nous aimerions pouvoir supporter la douleur comme ce grand homme³⁵⁹. »

Si la statue mythique et ses enjeux furent débattus par de nombreux auteurs germaniques pour ne citer que Herder, Schopenhauer³⁶⁰ ou Karl Philipp Moritz, c'est un dialogue fondateur de la *Klassik* allemande qui se met en place entre Winckelmann, Goethe et Lessing³⁶¹. *Laocoon* c'est une destinée interprétative mais c'est surtout la définition winckelmannienne de la *edle Einfalt und eine stille Grösse*³⁶², fondatrice du discours critique, esthétique et littéraire. Au-delà des enjeux classiques de l'histoire de l'art, *Laocoon* va devenir emblématique de la définition de l'art pour Winckelmann, tant du point de vue du *paragone* (incluant le débat entre la peinture et la sculpture) que de

³⁵⁸ Pour de plus amples informations sur la restauration et ses conséquences, voir Georg Daltrop, *Die Laokoöngruppe im Vatikan*, Konstanz, 1982. Erika Simon, « Laokoön und die Geschichte der antiken Kunst », in *Archäologischer Anzeiger*, 1984, pp. 643-672. German Hafner, *Die Laokoön-Gruppen. Ein gordischer Knoten*, Abhandlung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jahrgang, 1992.5. Plus récemment, Christian Kunze, « Zur Datierung des Laokoön und der Skyllagruppe aus Sperlonga », *Jahrbuch der deutschen archäologischen Instituts III* (1996), pp. 139-223.

³⁵⁹ Winckelmann tome VII, repris par Schlegel et cité par F.W.J., Schelling, *Textes esthétiques*, Paris, 1978, p. 110. Schelling cite ce passage de Winckelmann pour parler de la noblesse de la peinture qu'il inscrit dans l'empreinte de l'Absolu. Pour parler de l'idée élevée au-dessus de la nature et qu'il puisse graver sur le marbre. Telle est la nature de Niobé avec ses filles. « Une angoisse indescriptible qui insensibilise quand la rigidité même ramène le calme et cette haute indifférence qui est la plus compatible avec la beauté et qui n'altère point les traits de la figure et de la composition. »

³⁶⁰ Schopenhauer en fit un commentaire teinté d'ironie : « Man könnte nicht aus Marmor eine schreienden Laokoön hervorbringen », in Id., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, (1818), rev. ed. 1844, I.3. sec. 46.

³⁶¹ Cf. E.g., Seymour Howard, *Laokoön : Lessing, Herder, Goethe, op. cit.*, Id., « On the Reconstruction of the Vatican Laokoön Group », in *Antiquity Restored : Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienna, 1990, pp. 42-62. Cf. H. B. Nisbet, « Laokoön in Germany », pp. 41-52.

³⁶² Voir l'essai de Max Pohlenz, « Laokoön », *Die Antike* 9 (1933), pp. 54-71. La question a été développée dans le chapitre II en particulier.

l'évolution de l'expressivité dans les arts plastiques autour du motif pathétique du cri. En Allemagne, la description de Winckelmann, sa fiction littéraire, vont devenir l'*Exemplum doloris* de toute une génération, une esthétique de la souffrance animée par le bon goût³⁶³. De Winckelmann à Lessing, il aura suffi du motif du cri pour sceller l'intensité de l'intérêt pour la Grèce antique. Quelques années après Winckelmann, Lessing échafaude une antithèse qui s'inscrit entre l'aspect hideux de l'ascétisme chrétien et la joie païenne de la vie et de la beauté dans un essai sur *La représentation de la mort chez les Anciens*, (1769). Ce fut un écho qui cristallisa un débat dans toute l'Allemagne littéraire, celui de la représentation du pathétique, du cri et de la mort³⁶⁴. Il ne fait aucun doute que la représentation de la mort, du dernier cri dessinent non seulement le binôme Winckelmann-Lessing, mais restent les signes les plus révélateurs de l'appropriation de l'art grec au double titre d'objet théorique et de figure vouée à l'imitation.

C'est pourquoi, au-delà du débat esthétique sur lequel nous ne reviendrons que sporadiquement, c'est le destin de l'appropriation du *Laocoon* et son faisceau de significations qui resteront le plus instructif. Plus de deux siècles après sa découverte, le transport du chef-d'œuvre à Paris va exacerber une esthétique nouvelle par la signification symbolique reliée à ce transfert culturel³⁶⁵ : celui d'une Antiquité spiritualisée dont la blancheur rasante symbolisa l'époque néoclassique. De côté français, dans un paysage qui reflète le triomphe napoléonien, la référence à l'Antiquité s'est muée à travers ce qui fut le pillage artistique de l'Italie. En Allemagne, cette référence fait voler en éclats la relation avec la France en éveillant, entre autres, des sentiments d'humiliation. Il faut distinguer l'appropriation française et allemande par l'image de l'Antiquité. Les différences qui séparent les deux cultures dans ce contexte de l'appropriation s'avivent jusqu'à créer un véritable antagonisme teinté de nationalisme. Lorsqu'on parle du *Laocoon*, il n'y a pas de sens à se demander d'où il vient, puisque son image offre d'innombrables interprétations possibles, et permet à chaque tradition religieuse, esthétique, historique d'y greffer un

³⁶³ Cf. L. D. Ettlinger, « Exemplum Doloris : Reflections on the Laocoön Group », in *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss, vol. I, New York, 1961, pp. 121-126. L'auteur montre comment la statue consolide les premières images du pathos. Mais aussi Simon Richter, *Laocoön's Body and the Aesthetics of Pain*, Détroit, 1992.

³⁶⁴ Voir par exemple E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany*, op. cit., p. 70.

³⁶⁵ On trouve l'illustration de ce transport sur un grand vase de Sèvres. Musée national de la céramique, Sèvres, Cf. S. Settis, « Laocoonte di bronzo, Laocoonte di marmo », in *Il Cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Actes du Colloque du 21 au 23 octobre 1992.

imaginaire³⁶⁶. C'est d'une certaine façon opiner que l'on ne doit pas perdre de vue que chaque œuvre d'art commence à parler, quand on a commencé à la lire³⁶⁷. Cet apriorisme représente la seconde peau de la statue hellénistique, celle qui révèle et oriente le débat vers des problèmes d'interprétation propres à chaque époque et à chaque espace culturel.

Au-delà de ces quelques repères historiques, *Laocoon* fournit des significations multiples. Que ce soit le motif de la mort, de la bouche et de son cri, ou encore celui du regard agonisant, une profusion d'images prenant pour sujet *Laocoon* laissent émerger des questions fondamentales. Son iconographie relate un entrelacs de religions, de valeurs politiques, culturelles, et sociales. La question à se poser serait dès lors la suivante : quelles valeurs en vient-il à revêtir dans l'Allemagne du XVIII^e siècle qui l'incorpore à son territoire et à sa culture du Nord ? Car il y a le *Laocoon* des artistes et des humanistes de la Renaissance, mais aussi celui des historiens allemands qui instaurent le corps théologique et douloureux sur les lieux de l'histoire et d'une conscience culturelle. Si on reprend des considérations strictement archéologiques, un nouveau *Laocoon* a été restauré en 1960³⁶⁸.



Fig. 25. Michel-Ange, *Pieta*, marbre, Basilique de St-Pierre, Rome.

La douleur du *Laocoon* de Winckelmann a donné le sceau classique de l'Antiquité idéale pour les siècles qui suivirent en Allemagne. « Ici encore les Grecs sont nos modèles » écrira finalement Schelling, et forment un véritable miroir des pensées esthétiques sur l'art³⁶⁹. La question que l'on peut se poser est alors la suivante : comment l'image pathétique que Winckelmann donna du *Laocoon*, a-t-elle réussi à soulever en termes de

³⁶⁶ Par exemple, l'historien Alois Riegl pense que le *Laocoon* préfigure l'art chrétien, cf., Id. *Historische Grammatik der bildene Künste*, ed. K. M. Swoboda and O. Pächt (Graz, 1966), pp. 27-28.

³⁶⁷ En ce sens on reprend une théorie de H. G. Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, trans. N. Walker, Cambridge, 1986, p. 48.

³⁶⁸ Richard Brilliant, *My Laocoön. Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, op. cit., pp. 10-11.

³⁶⁹ Schelling, *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 108-109.

convergences un idéal de beauté et un motif de mort violente ? Comment le croisement entre ces deux réalités a-t-il été si facilement adapté à la réalité des arts du milieu du XVIII^e siècle en Allemagne ? L'on peut insinuer dans le champ de la réflexion, qu'au moment où tous furent inspirés par le discours passionné de l'historien, les éléments de sa théorie sur la beauté idéale qui accordaient naturellement en amont une place importante à la partie intellectuelle de l'art venaient rencontrer un puissant rejet du classicisme français, de sa rhétorique surannée, mais aussi de la licence de ses mœurs. Le rejet du goût et de l'esprit français, de la fantaisie artistique, et de l'ornement superflus, de la vanité déplacée du baroque, ce rejet qui prend la figure du Bernin dans les propos de Winckelmann trace le cadre de la réception allemande et est en partie à l'origine d'une explication. L'art et surtout son expressivité par la douleur dans le *Laocoon* devaient être ramenés sous l'autorité de l'authenticité et de l'idéal allemands. Il sera marqué par une dignité spirituelle qui se caractérise par son insertion dans la longue tradition du concept de la *Stille* :

« De même que la mer reste toujours calme en ces profondeurs, si furieuse et agitée que puisse être sa surface, ainsi l'expression des figures grecques montrent une âme calme et posée dans toutes les passions. Jusque dans l'expression de la douleur et du raidissement corporel nous voyons l'âme vaincre et s'élever au-dessus de la figure comme une lumière divine d'une sérénité incorruptible. C'est une telle âme qu'exprime le visage du *Laocoon* et tout son corps (car on ne peut emprunter qu'à la sculpture les exemples convenables du style symbolique le plus haut³⁷⁰. »

En posant le problème esthétique, Winckelmann s'est risqué à faire une plongée dans la philosophie allemande, celle fondée par la *Stille*, et situe ainsi l'appropriation de la statue au service d'objectifs politiques et culturels³⁷¹.

« Le repos est l'état caractéristique de la beauté, tout comme le calme est celui d'une mer introublée. Le repos seul permet à la forme humaine en général et au visage d'être le miroir de l'idée. À ce sujet aussi, la beauté renvoie à l'unité et à l'indifférence comme à sa véritable essence³⁷². »

Ce sont les mots de Winckelmann repris par Schelling pour qui Winckelmann représente :

« [...] le père de toute la Science de l'Art, et ses conceptions demeurent encore et resteront toujours les plus hautes. L'adéquation et la perfection des représentations s'expriment dans l'objet par ce que Winckelmann nomme la noble simplicité, de

³⁷⁰ Schelling, *Textes esthétiques*, op. cit., pp. 108-109.

³⁷¹ Karl Rosenkranz s'est fait le chantre du mythe du poète Goethe. Id., *Goethe und seine Werke* (1847), Königsberg, Bomträger.

³⁷² Winckelmann cité par Schelling, *ibidem*, p. 110.

même que cette puissance paisible qui n'a pas besoin, pour apparaître comme puissance, de rompre l'équilibre de son existence, est ce que Winckelmann a caractérisé comme la calme grandeur³⁷³. »

Laocoon, le héros antique possède tous les ingrédients pour nourrir l'âme et le sens du tragique des allemands. Son cri fonde une nouvelle mythologie qui a son origine dans l'expérience esthétique de Winckelmann³⁷⁴. La lutte de *Laocoon* avec ses deux fils contre des serpents fut la pierre angulaire de la théorie esthétique de Winckelmann et le motif mythique de toute une génération. Sa légende héroïque appelle très justement une mythologie poétique et comme toute mythologie, elle a pour fonction de fonder une communauté. Le mythe en général fonde un culte et le culte fonde le lien unificateur d'une communauté esthétique. Et ce n'est pas un hasard si ce lien se noue autour des convulsions mortelles de *Laocoon*, définies par une esthétique de la noble simplicité et la grandeur tranquille. Cette formule depuis appartient au patrimoine culturel de la *Klassizismus*, et fonctionne comme un miroir de l'âme allemande.

Partant de son émoi quasi-mystique devant la douleur, Goethe³⁷⁵ va ériger la notion de contemplation esthétique. Elle va représenter une des notions centrales de la philosophie et de la culture allemandes. Il est intéressant de revenir sur ce passage de Goethe qui ne considère pas tant l'iconographie de la statue, mais l'instant retenu par les sculpteurs de Rhodes pour représenter la scène qu'il qualifie « d'idylle tragique » :

« Si je devais expliquer ce groupe sans connaître d'autre interprétation, je l'appellerais une idylle tragique. Un père dormait à côté de ses deux fils, ils furent enlacés par des serpents et, se réveillant, ils s'efforçaient maintenant de s'arracher à ce filet vivant. C'est le choix du moment représenté qui explique l'importance de cette œuvre³⁷⁶. »

³⁷³ Schelling, *ibidem*, p. 108.

³⁷⁴ Il faut souligner combien ces multiples interprétations trouvèrent un écho dans l'iconographie de *Laocoon*, à commencer par les descriptions qu'en fit Winckelmann. Nous avons développé ces analyses dans la partie II sur le corps pour consacrer ici notre attention à la pensée des commentateurs immédiats de Winckelmann. Il faut remarquer que nous avons considéré les commentaires contemporains de l'historien avec pour objectif précis de jalonner une appropriation culturelle dans son premier mouvement.

³⁷⁵ E.g., Seymour Howard, *Laocoon*, Lessing, Herder, Goethe, New York, Holt, 1910. Pour une étude contemporaine, et une révision des principales positions classiques, voir Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain : Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Détroit, Wayne State University Press, 1992.

³⁷⁶ J.-W., Goethe « Sur Laocoon », *Écrits sur l'art*, (1798) trad., J.-M. Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, pp. 169-170. Nous complétons la citation : « [...] Afin qu'une œuvre d'art plastique s'anime vraiment lorsqu'on la contemple, il est nécessaire de choisir un moment transitoire ; un peu plus tôt aucune partie du Tout ne doit s'être trouvée dans cette posture, peu après chaque partie doit être forcée de la quitter. C'est ainsi que l'œuvre retrouvera chaque fois une vie nouvelle pour des millions de spectateurs. », *ibidem*.

Et c'est à partir de ce moment tragique que Goethe va formuler la méthode préconisée par Winckelmann, à savoir qu'il faut contempler la statue à la lumière d'une flamme afin de voir le marbre se mettre en mouvement :

« Afin de bien saisir le dessein du *Laocoon*, le mieux est de se placer en face de lui, à une distance convenable et les yeux fermés. Qu'on les ouvre ensuite pour les refermer immédiatement après, et on verra le marbre tout entier en mouvement ; on craindra de trouver changé le groupe entier en les rouvrant. Je dirai que tel qu'il se présente actuellement, il est un éclair immobilisé, une vague pétrifiée au moment où elle afflue vers le rivage. Le même effet se produit lorsqu'on voit le groupe de nuit, éclairé par une torche³⁷⁷. »

Au-delà de l'anecdote, il faut noter le parallèle à faire entre la théorie classique de la contemplation esthétique et la morphologie des formes dont Goethe va être le théoricien. De façon ostensible, la statue est sur ce point un lieu d'investigation et pas seulement pour les règles esthétiques.

Lessing, plus littéraire qu'esthète réagit à l'esthétique de Winckelmann en publiant son *Laocoon*³⁷⁸ (1766). Ce texte a une importance dans le cadre de la réception de Winckelmann, non seulement parce qu'il ouvre le débat esthétique en Allemagne, mais aussi parce que Lessing est un des plus grands écrivains allemands de l'époque. Lessing a toujours manifesté un intérêt pour la classification des arts, mais le cri du *Laocoon* va actualiser l'objet de ses réflexions d'écrivain. Winckelmann et ses théories ne servent à Lessing qu'à formuler plus précisément ce qui pourrait bien ressembler à une mise en scène de son propre programme esthétique³⁷⁹.

³⁷⁷ J.-W., Goethe « Sur Laocoon », *Écrits sur l'art*, (1798) trad., J.-M. Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, pp. 169-170.

³⁷⁸ Lessing (1729-1781), *Laokoön*, ed. H. Bluemner, 2^e édition (Berlin 1880). *Laocoön*, ed. William G. Howard (New York, 1910), trad. *Laocoon*, Paris, Hermann, 1997. Moses Mendelsohn, le premier parmi les Allemands à formuler un système des beaux-arts, écrivit une annotation sur le *Laocoon* de Lessing. Cf. Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, 2, (1931). Il n'élabora cependant pas de théorie explicite de l'esthétique, mais indiqua la direction que l'esthétique allemande devait prendre à partir de Baumgarten. Sulzer par contre développa de manière plus systématique le programme avancé par Mendelsohn. Cf. Johann Georg Sulzer, *Vermischte Philosophische Schriften*, 2 volumes, Leipzig, 1773-1781. Il compila également un dictionnaire des beaux-arts, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 4 volumes, Leipzig, 1777-1778. Voir enfin le chapitre consacré à la théorie de l'art à l'époque du maniérisme dans J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienne 1924, trad. fr., *La littérature artistique*, Paris, 1984, pp. 359-453.

³⁷⁹ E. M. Butler ouvre le rideau sur une scène virtuelle qui met en scène une pièce qui se joue en cinq actes pour exposer le *Laokoön* de Lessing, cf., *The tyranny of Greece over Germany*, Boston, Beacon Hill, 1958, pp. 60-70.

3.3.4.1 UN MOTIF : LESSING ET *LAOCOON*

C'est avec le *Laocoon* que Lessing a parrainé la naissance de l'esthétique en mettant en place une finalité à l'antique débat de l'*ut pictura poesis*³⁸⁰, autour des théories spécifiques sur la poésie et les arts de la vue. Lessing pose le problème du *Laocoon* en se référant à toute la tradition, mais en y rajoutant l'antique notion de *pathos*. Lessing n'invente rien, c'est la façon dont il s'approprie les sources pour exposer ses théories esthétiques et clore l'antique débat, qui fonde son originalité. Son *Laocoon* est avant tout une synthèse classique dans la plus pure érudition socratique. C'est le fruit de conversations avec le philosophe Moses Mendelssohn en particulier, de ses lectures dont on peut citer les sources les plus importantes. Que ce soient les travaux critiques de Dubos, Spence, Harris, Caylus, Batteux, Hagedorn ou ceux de Diderot avec ses *Lettres sur les Sourds et les muets*³⁸¹. De ce matériel littéraire, il a véritablement sculpté *Laocoon* dans le cadre d'un exercice à la dialectique triomphante. On connaît le dogme de Lessing, les arts visuels n'ont rapport au temps que sous l'espèce de l'instant unique auquel les conditions matérielles de l'art limitent toutes ses imitations, ils sont avant tout un art de l'espace, alors que la poésie reste un art temporel. C'est un lieu commun que de mentionner la critique que Lessing fait à Winckelmann dans son interprétation de Virgile. Les arts visuels sont incapables de « peindre les actions invisibles », incapables de procéder à un montage des antithèses affectives : « [...] seul le poète dispose du moyen de peindre avec des traits négatifs et de fonder deux images en une seule en alliant les traits négatifs et positifs³⁸². » C'est ainsi que Lessing explique la spécificité de la représentation de la douleur de *Laocoon*. *Laocoon* souffre et l'expression de la douleur par le cri a toujours existé dans la Grèce antique, contrairement à l'énoncé de Winckelmann. Les raisons, selon Lessing qui touchent la matérialité de la sculpture, n'ont pas permis la représentation du cri de *Laocoon* :

³⁸⁰ Pour l'effet de la doctrine de l'*ut pictura poesis* sur la littérature au XVIII^e siècle voir l'essai d'Irving Babitt, *The new Laocoön*, Boston et New York, 1910, pp. 3-57. L'auteur montre clairement à quoi aboutit la confusion formelle entre les arts provoqués par l'*ut pictura poesis*. Sous l'influence de la doctrine établie à la Renaissance selon laquelle il vaut mieux imiter les Anciens que la nature, on avait recours aux figures de rhétorique par opposition au choix du sujet et à la manière de le traiter que l'on comparait au dessin entendu comme esquisse. Une pareille théorie de la poésie ne pouvait donner qu'un langage artificiel contre lequel les artistes romantiques se révoltèrent au nom de l'authenticité de l'expression.

³⁸¹ E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany*, Boston, Beacon Hill, 1958, p. 58.

³⁸² G. E. Lessing, *Laocoon*, Hermann, Paris. p. 50.

« une bouche béante est en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant³⁸³. »

Il est clair que Lessing ne s'arrête pas à la poétique de la douleur et pas davantage à l'aspect du stoïcisme propre à Winckelmann, il trouve refuge dans l'abstraction plastique de la peinture et de la poésie. Il est reconnu que l'écrivain avait une répugnance pour la laideur. Elle semble être son argument principal pour rejeter toute proposition de représentation en particulier dans la sculpture, car si la laideur peut être employée par le poète, elle se trouve être réduite à des aspects moins désagréables que les imperfections corporelles qu'elle engendre dans la sculpture³⁸⁴. En fait Lessing déplace tout le propos de la force de l'expression pathétique que Winckelmann attribue au *Laocoon*. C'est Gottfried Herder et Friedrich Schiller suivis de Goethe qui vont renouer avec la force expressive de la statue de Winckelmann³⁸⁵. Dans son essai, *Laocoön* de 1798, Goethe³⁸⁶ observe que la tension principale de la représentation ne figure pas entre l'expression de la douleur et un ordre moral, mais plutôt entre la douleur et la résistance physique face au poison du serpent qui pénètre le corps comme source directe de la peine.

Quand on évoque le *Laocoon* dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, c'est un lieu commun d'associer la figure de Lessing avec celle de Winckelmann. Pourtant, le portrait de Lessing est l'exact contraire de celui de Winckelmann. Winckelmann a sacrifié la vérité à la beauté. Lessing a choisi de sacrifier la vie à la vérité et son principal objectif fut de redéfinir les conditions appropriées des liens entre la poésie et les arts visuels. On n'a peut-être pas assez mis l'accent sur tout ce qui diffère au cœur de leurs contributions autour du culte de la Grèce antique. Lessing manifeste son intérêt pour l'esthétique dès ses premières publications. Sur la question de la beauté et de la représentation idéalisée du corps humain, Lessing suit Winckelmann, pas à pas, jusqu'à le paraphraser :

« Since every imitative art must please and touch us principally through the excellence of the object which is imitated; since bodies are the proper subject matter

³⁸³ *Ibidem*, p. 51.

³⁸⁴ *Ibidem*. les chapitres 23 à 25 sont consacrés à la laideur. L'auteur avait une préférence marquée pour une esthétique de la pitié (*Mitleid*).

³⁸⁵ Cf. le poème de E. G. Herder, « Laokoöns Haupte », (1769), et l'essai de Schiller (1793) « Über das Pathetische », cité dans *Laocoon*, in *Revue germanique internationale*, *ibidem*.

³⁸⁶ J.-W., Goethe « Sur Laocoon », *Écrits sur l'art*, (1798) trad., J.-M. Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, pp. 169-170. On peut lire l'essai de Neil Flax sur la relation entre Goethe et Diderot et un résumé du *Laocoon* de Goethe, « Fiction Wars of Art », in *Représentation* N. 7 (1984), pp. 1-25.

of painting, and the value of bodies from the point of view of that art consists in their beauty, it is obvious that painting cannot choose bodies which are beautiful enough. Therefore the quality of ideal beauty. And since the quality of ideal beauty is not compatible with any violent state of passion, the painter must avoid such a state. Therefore the repose (Ruhe), the tranquil grandeur, in posture and expression³⁸⁷. »

Ce passage est étonnant par la proximité qu'il entretient avec les postulats esthétiques de Winckelmann. Mais il faut souligner que Winckelmann qualifie l'essence de l'art des Anciens de « calme grandeur », alors que Lessing attribue ses qualités à la nature de la peinture. Les deux hommes ne se sont jamais rencontrés, mais leurs ombres se sont souvent croisées autour de la statue emblématique du *Laocoon*. Il reste significatif que Lessing ne mentionne Winckelmann que tardivement, dans un échange épistolaire en 1768³⁸⁸. Cependant de ces rapports singuliers, émerge une influence réelle et complexe dans le cadre d'une réception des théories esthétiques de Winckelmann. Et cela en dépit du fait que Lessing ne prête aucune attention au système plus large de l'histoire de l'art.

La place de *Laocoon* de Lessing n'a pas toujours été jugée de façon appropriée. Sur le point critique adressé à Winckelmann, c'est l'historien Howard dans l'introduction de son *Laocoon : Lessing, Herder, Goethe*, qui mentionne que s'est s'avérer fort partial que de dire que Lessing écrit en réponse à Winckelmann. Lessing aurait clairement souligné dans la *Geschichte*, la remarque de Winckelmann autour du travail du sculpteur limité par les règles de la beauté idéale. L'art en général est subordonné à la beauté. Leurs positions dans le fond sont parallèles constate Howard, et Lessing sur ce terrain serait moins un pionnier qu'un héritier d'une longue tradition inscrite dans la rhétorique artistique³⁸⁹. Ce qu'Howard dit simplement, c'est que l'objet du débat entre les deux auteurs est ailleurs. De la même façon, c'est réduire le *Laocoon* de Lessing, que de greffer son principal objectif sur le débat de l'*ut pictura poesis*³⁹⁰. Cette ancienne tradition du parallèle entre la

³⁸⁷ Cf., Henry Caraway Hatfield, « Lessing », in *Winckelmann and his German Critics*, op. cit., pp. 46-59 qui cite G. E. Lessings *Leben*, Leipzig, [préf. 1887], p. 49. On peut consulter Hugo Blümner, Preface to Lessing's *Antiquarischen Briefe*, *Deutsche National-Literatur*, Nr. 66, i-xiviii.

³⁸⁸ G. E. Lessing, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1843-1845. Cf., Henry Caraway Hatfield, « Lessing », in *Winckelmann and his German Critics*, op. cit., pp. 46-59 qui cite G. E. Lessings *Leben*, Leipzig, [préf. 1887], p. 49.

³⁸⁹ Seymour Howard, *Laocoon : Lessing, Herder, Goethe*, *ibidem*.

³⁹⁰ C'est contre une école de poésie descriptive qui apparut dans la première moitié du XVIII^e siècle, puissamment représentée en Allemagne par Brockes, Haller et Kleist, que Lessing s'insurgea à la fois comme humaniste et comme esthéticien, avec la conviction que le moyen utilisé par la poésie est fondamentalement apte à rendre l'action des hommes, et non à décrire. « Des mots qui se succèdent dans le temps ne peuvent en effet produire dans une description qu'une addition de détails successifs, une image vague et confuse, alors que le peintre rendra ses détails tels qu'ils coexistent dans l'espace et produira une image claire que l'on peut

peinture et la poésie qui s'est fondée à partir d'Horace, constitue un débat qui se prolonge jusqu'au XVIII^e siècle. Le texte de Lessing en mettant vigoureusement un terme au débat, assigne du même coup à chaque forme d'expression, poésie et peinture, ses frontières propres³⁹¹. Dans l'intervalle qui sépare Winckelmann et Lessing, il y a tout de même une récurrence, celle d'un aveuglement que l'on peut souligner. Cet aveuglement est constitutif de la *Klassik* allemande : Winckelmann fut le visionnaire de la Grèce, mais il refusa de s'y rendre. Lessing fit le voyage à Rome, vingt ans après avoir écrit son *Laocoon*. Il a vu la statue de marbre, mais a préféré, a-t-il écrit plus tard, sa réplique de plâtre. Entre la compréhension à distance, la part doctrinale et une préhension corporelle, s'est forgée l'appropriation du *Laocoon* pour l'espace tragique de la *Klassik* allemande.

3.3.4.2 LAOCOON ENTRE DEUX TRADITIONS. LAOCOON DANS LA RÉCEPTION DE LA KLASSIK ALLEMANDE

Le *Laocoon* érigé en modèle était déjà pour le XVIII^e siècle, une référence problématique³⁹². Dans la *Klassik* allemande, le *Laocoon* se dresse au carrefour de deux exigences, renvoyant à deux traditions qui s'affrontent. La première est celle qui se dessine avec Winckelmann et qui se situe à la limite de plusieurs credos, que ce soit celui de la définition de l'art, celui de la beauté idéale classique ou encore celui du *pathos* de la souffrance. Véritable déclencheur de schismes conceptuels³⁹³, l'interprétation de Winckelmann reste un morceau d'anthologie littéraire qui s'inscrit dans la tradition de l'*ekphrasis*, miroir d'une sensibilité visuelle dans sa capacité d'exprimer ce qu'elle

appréhender en un unique instant de temps ». Cf. Id. *Laokoön*, XVI-XX. On peut également rapporter les dires de Simonide et des passages de Platon, Aristote et Horace. L'histoire de cette idée a été soigneusement étudiée par Rensselaer W. Lee, « Ut pictura poesis : the Humanistic Theory of Painting », *The Art Bulletin* 22 (1940), trad., *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991. Pour un résumé utile et assez complet des positions critiques sur les relations entre peinture et poésie jusqu'à l'époque de Lessing, voir en particulier son introduction. Voir également W. G. Howard, « Ut pictura poesis », *Publications of the Modern Language Association* 24 (1909). Voir également l'ouvrage de Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, pp. 39-43. Le plus important des textes de ce genre est le *Paragone* de Léonard qui argue en faveur de la supériorité de la peinture sur la poésie, cf. Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique, op. cit.*, p. 41, note 5. Cf. P. Marcel, « Un débat entre les peintres et les poètes au début du XVIII^e siècle », in *Chronique des Arts* (1905), 182-83 ; 206-207. Pour l'effet de la doctrine de l'*ut pictura poesis* voir l'essai d'Irving Babitt, *The New Laokoön*, Boston et New York, 1910. Au niveau des arts, l'auteur montre concrètement à quoi aboutit la confusion formelle entre les arts, provoquée par l'*ut pictura poesis*.

³⁹¹ Nous soulignons qu'un siècle plus tard, Warburg reprochera à Lessing d'avoir évacué des arts plastiques la puissance expressive.

³⁹² Gerhard Krahmer a écrit une importante critique formaliste sur la multiplicité des interprétations qui se sont greffées sur le *Laocoon*. Id., « Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst », *Gesellschaft der Wissenschaften Göttingen-Nachrichten phil.-hist. Klasse* (1927), pp. 53-91.

³⁹³ Les aspects iconographiques reliés à la statue ont été développés dans notre partie I.

éprouve dans un langage expressif. D'un autre côté, l'accablement de l'historien devant l'impact de la souffrance, suscite les affects du spectateur dans une stratégie typique propre à ce qui est appelé la *Devotio moderna*, domaine de la dévotion privée et individuelle. Si on se place dans un cadre de la réception, cette dévotion est affective et empathique, et offre en partage les souffrances pour mieux les faire partager avec le fidèle. Ici le *Laocoon* de Winckelmann suscite à la fois l'empathie mais aussi l'horreur de l'agonie à l'état pur. Tout arrache l'effroi, l'attaque des serpents monstrueux, la violence du venin dans le corps, et aussi la scène qui donne à voir les derniers moments du sacrifice du prêtre troyen.

Chez Winckelmann, la description de la souffrance participe à l'aspect historique. Son impact, la représentation pathétique, la violence reliée à l'agonie du *Laocoon* vont plonger la réception allemande dans une hantise. Elle regarde expirer *Laocoon* et cette souffrance la ronge comme si elle se prolongeait en elle. C'est le sang qui bat dans la prose de Winckelmann à la puissance évocatrice exceptionnelle qui exhibe la nature mortelle du *Laocoon*. Une nature qui n'arrête pas de continuer à s'écrire dans le cadre historique en mettant en scène un profond et déchirant requiem. Goethe a perçu l'ensemble sculptural comme l'essence même d'une approche en termes formels et psychologiques, la beauté n'est pas son propos principal. *Laocoon* ne s'appréhende pas avec les arguments littéraires de Lessing, mais avec l'appréhension physique de la douleur du corps contracté sous les violentes convulsions. C'est l'expression du pathétique qui situe le nœud de compréhension de l'œuvre et son lieu de référence. Pour en rendre compte, Goethe va décrire la force dramatique du moment du point de vue psychologique à partir de la détresse des fils et celle du père. Le venin qui pénètre le corps reste la cause visible des effets de toute l'action, et non le cri. Par ailleurs, l'interprétation de Goethe s'inscrit naturellement dans la pensée humaniste qui place l'homme comme le sujet le plus élevé de l'art³⁹⁴. Hegel va critiquer les positions esthétiques de ce dernier en établissant les limites de sa définition de l'art classique et de la sculpture en général. Plus tard Schopenhauer³⁹⁵ reviendra sur le *Laocoon* de Winckelmann avec la question du manque de goût, l'extravagance baroque de l'ensemble et surtout l'impossibilité physique qui

³⁹⁴ Cf. G. F. Hegel, *Esthétique*, Paris, Librairie Générale française, 1997, p. 23.

³⁹⁵ Cf. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op. cit., sec. 46.

résulte de la représentation. Une attitude qui renvoie à l'origine du débat sur la beauté, comme si son pouvoir ne cessait d'agir sur la pensée allemande.

Winckelmann est fasciné par la beauté apollinienne de l'œuvre, mais tout autant par la violence de l'agonie, qu'il investit d'une morale stoïcienne. Revenir sur ce point est important dans la mesure où *Laocoon* pour Winckelmann est plus qu'un chef-d'œuvre antique, il devient le principe esthétique du discours sur les arts visuels. Ce principe, au-delà de la statue antique, devient une présence historique investie par toute une civilisation autour d'une modélisation de l'idéalisation tragique. Le *Laocoon* sculpté par les artistes Rhodiens et décrit par Pline reste la statue originale. Mais c'est son ombre, en quelque sorte un modèle reconstitué dérivé de l'appropriation de Winckelmann qui va cristalliser le débat esthétique en Allemagne. Le *Laocoon* original est littéralement étouffé par les réinterprétations que Winckelmann et Lessing en firent, mais aussi par les questions qui vont devenir les véritables talismans du romantisme, à savoir le pathétique et son corollaire, le tragique.

Cette polarité entre l'idéal de beauté et le sublime de l'horreur atteint son apogée dans la représentation de la forme humaine, expression immédiate de l'idéal de l'âme et de la raison. L'œuvre que les Allemands ont en tête quand ils célèbrent la forme humaine, c'est le *Laocoon*³⁹⁶. Cette dénomination est une incorporation d'une identité antique mais aussi de la nature de l'art. C'est Schelling qui va l'exprimer à partir de l'idéal de la représentation du corps humain, expression immédiate de l'idéal moral et de l'âme :

« Dans tous les mouvements plus violents de l'âme les traits se décomposent, ainsi que le maintien du corps et toutes les formes de la beauté. Le repos seul permet à la forme humaine en général et au visage d'être le miroir de l'idée. À ce sujet aussi, la beauté renvoie à l'unité et à l'indifférence comme à sa véritable essence³⁹⁷. »

Laocoon devient le symbole de la vocation de l'art, le leitmotiv du premier romantisme³⁹⁸, et de toute une culture dans la représentation des idées élevées au-dessus de la matière. C'est un axe, une connection historique entre le monde antique et le monde moderne. Accueilli par les Chrétiens comme un canon qui offrait une connotation religieuse,

³⁹⁶ Cf. Richard Brilliant, *My Laocoön*, op. cit., p. 31.

³⁹⁷ Schelling, *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 110.

³⁹⁸ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Die Philosophie der Kunst*, in *Schellings Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling (Stuttgart and Augsburg, 1859), I.5, particulièrement dans les propositions 123 et 128.

Laocoon reste la figure du Dieu païen dans son iconographie singulière. À l'image du mythe, son image singulière permet d'analyser l'ambivalence particulière qui contribue à ses multiples interprétations. Mais la statue antique en tant que chef-d'oeuvre devient invisible. De ces appropriations entrecroisées résulte une nouvelle représentation, une entité contaminée qui dans un sens reste en contact avec la statue antique, la référence antique et classique mais qui se singularise par une construction proprement germanique.

Cette construction ou survivance (*Nachleben*) va se cristalliser sur la représentation de la douleur figurale. Même si *Laocoon* dans la première interprétation de Winckelmann, reste une représentation de la « calme grandeur », la question du *pathos* tragique devint véritablement un paradigme esthétique crucial pour la philosophie romantique allemande. Revenir aux Grecs c'était en appeler à une esthétique tragique, « le *pathos* étant la première et indispensable exigence posée à l'artiste tragique et il lui est permis de pousser la présentation de la souffrance aussi loin qu'il se puisse faire³⁹⁹ [...] ». Le langage du pathétique ne fut pas inventé en réponse au *Laocoon* antique, mais c'est l'appropriation du *Laocoon* de Winckelmann comme un principe pathétique qui a eu une résonance singulière chez les premiers romantiques. Cette résonance va devenir un motif distinctif qui va constituer l'emblème de la douleur, un *exemplum doloris*⁴⁰⁰. Aussi la réception originelle de la sculpture comme un idéal de l'art va entrer en conflit avec la perception de la réalité du pathétique et du corps souffrant. C'est Aby Warburg, un siècle après Winckelmann qui va formuler les *pathosformel* comme une représentation de l'agonie humaine dans ses survivances artistiques. Friedrich Nietzsche fera des turbulences dionysiaques du *Laocoon*, une forme distincte et opposée de la calme grandeur winckelmannienne.

Si la profondeur est le domaine de l'immobile et du calme, l'incorporation du pathétique de la statue ne pouvait se comprendre à l'aune de l'imitation. Le *Laocoon* n'est plus tant un modèle à imiter, qu'une nouvelle identité à intégrer qui se situe entre la *Klassik* allemande et les premiers romantiques. Qu'il nous soit permis de voir dans cette statue un

³⁹⁹ Friedrich Schiller, « Sur l'art tragique », in *Textes esthétiques*, (1792), trad., N. Briand, Paris, Vrin 1998, p. 151.

⁴⁰⁰ Cf. David Morris, *The Culture of Pain*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1991. Également Moshe Barasch, « Pathos Formulae : Some Reflections on the Structure of a concept », in id., *Imago Hominis : Studies in the Language of Art*, (Vienna, 1991), pp. 119-127. Également Moshe Barasch, « Pathos Formulae : Some Reflections on the Structure of a concept », in id., *Imago Hominis : Studies in the Language of Art*, (Vienna, 1991), pp. 119-127.

étouffement tragique où présent, passé et origine se donnent réciproquement. C'est pourquoi il est illusoire de penser vouloir cerner le lieu propre du *Laocoon*. Il est avant tout celui de la seule tradition esthétique, mais également celui de la société littéraire dans l'Allemagne du XVIII^e siècle et de tout un credo de tradition. S'y reflètent les pensées de Winckelmann, Herder, Goethe et Lessing. Elles font de l'image visible de *Laocoon* un objet possible de spéculation à la base d'un concept général d'une théorie esthétique. Une théorie particulière à chaque auteur que *Laocoon* ne semble exister avant tout qu'à l'état d'idée, et c'est seulement ainsi que ces théoriciens peuvent l'inscrire dans une tradition pertinente dans le domaine esthétique. Que ce soit Winckelmann et son concept idéal de beauté tragique ou Lessing qui en fait la clôture de l'*ut pictura poesis*, *Laocoon* fut réduit à un dénominateur commun, pour se conformer aux traditions esthétiques et artistiques du XVIII^e siècle, et du même coup il se trouva dépouillé de son historicité propre, celle où se donnent la mort et la vie comme les miroirs les plus saisissants où l'image de l'art occidental depuis toujours enquête sur son origine. *Laocoon* reste un paradigme allemand, non pas exclusivement esthétique, touchant aux limites de l'appropriation et dont la douleur agit comme stimulant, et situe la cartographie de l'espace tragique.

« *Laocoon*
exemplum doloris
exemplum interpretationis criticorum
*exemplum ipsum*⁴⁰¹. »

⁴⁰¹ Niobet, cité par Richard Brilliant, *My Laocoön*, op. cit., p. 61.

SYNTHÈSE

L'IMAGE CLASSIQUE CHEZ WINCKELMANN EST UNE IMAGE MÉTISSÉE : CELLE D'UNE DOUBLE APPROPRIATION DU CORPS ET DE LA CULTURE GRECS POUR UNE IDENTITÉ ALLEMANDE.

Prendre en bloc l'appropriation de la culture grecque de Winckelmann ne veut pas dire pour autant se retrouver en face d'un patchwork hétéroclite : il nous semble tout au contraire que l'appropriation de la culture s'articule chez Winckelmann autour de quelques idées-forces et avant tout, contrairement à toute attente, celle de la beauté tragique à la croisée d'une philosophie historique intrinsèque et d'une théorie esthétique, mais aussi celle du regard qui par toutes ses formes sert de paradigme à l'appropriation culturelle. La notion de beauté et le regard de l'historien restent la priorité essentielle de la maîtrise de l'art de la sculpture, mais aussi incarnent la matière de la pensée de l'appropriation. Ils tracent l'indice d'une voie allemande culturelle spécifique entre le rationalisme d'une beauté idéale et ses enjeux spirituels dont les aspects piétistes sont l'achèvement de l'intériorisation du regard de l'*Apollon*, mais aussi de l'idéal de sa beauté plastique. La beauté païenne, dira Winckelmann reste formée sur le modèle de la beauté des anges⁴⁰². C'est l'interprétation du *Laocoon* qui illustre bien toute la tension de cette équivoque entre la raison, le sensible et la foi. Cet élan prendra la forme esthétique d'une véritable rédemption, dont la structure d'une grande complexité, contient à la fois une tension vers l'absolu et son contraire. Les motifs relevant de ce mouvement d'appropriation de la culture antique s'associent à ceux d'une philosophie et vont déterminer la réception de la représentation de la culture grecque dans un métissage de concepts et de notions.

Au terme de ces considérations croisées sur l'influence qu'a pu exercer le moment winckelmannien, les auteurs allemands apparaissent comme les acteurs d'une construction classique solidement soutenue par un investissement partagé, et une problématique commune, celle d'une culture nationale. À partir de leurs réflexions rigoureusement articulées autour d'un classicisme allemand, hormis le débat esthétique et historique suscité, c'est un destin qui se met en place : celui d'une culture allemande dont l'art grec n'est pas juste une question mémorielle, mais l'intégration d'une origine. Car il faut

⁴⁰² Winckelmann a écrit en parlant d'un *Apollon*, « on pourrait dire qu'avec l'agrément de Dieu, la nature a formé cette beauté sur le modèle de la beauté des anges », Id. *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., p. 257.

insister sur l'acceptation de la valeur modèle que l'on attribue en général à l'art grec. Il nous semble abstrait et exsangue car en définitive, en Allemagne, ce n'est pas tant ce qui est universellement exemplaire, (*vordbildlich* en allemand - encore que les deux composantes, le *vor* (avant) et le *Bild* (image) jouent dans cette notion un rôle prédominant) qui constitue le classicisme, ce serait davantage l'idée d'un originaire (*Urbild*), un type primordial qui définit la culture dans son classicisme. Il se produit alors dans l'ordre du discours historique traditionnel une rupture. En effet, il affronte là une de ses limites, celle du mythe. En ce sens seulement, le classicisme de Winckelmann est exemplaire. Il situe l'appropriation de la culture grecque dans une atemporalité et une présence perpétuelles. On dépasse le sens classique d'un modèle archétypal d'une perfection à reproduire pour un autre mouvement de type anthropologique.

Si bien que nous sommes en droit de souligner au terme de cette troisième partie, que la culture des Anciens ne s'est pas limitée à une référence savante dans le classicisme allemand, elle s'est montrée opératoire en différentes tonalités originelles liées à la création artistique, l'histoire de l'esthétique et la philosophie de la culture. C'est davantage une combinaison fructueuse entre un corps artistique à Rome (Goethe), une littérature (Lessing) et une histoire (Herder) qui débordent clairement sur la sphère idéologique. Avec le recul chronologique se dessinent néanmoins dans le cadre de cette fortune critique, les intentions des commentateurs les plus importants de Winckelmann. On peut être interpellé par la politisation du discours de Herder qui montre comment la culture et l'art grecs prennent en charge un principe identitaire et deviennent le véritable réceptacle d'un fétichisme national. Cette reterritorialisation de la représentation des Anciens construit un lieu. Ce lieu, c'est le corps artistique et culturel issu de ce moment winckelmannien à partir d'un modèle antagoniste à la France tant sur un plan de la morale et de l'érudition que sur le plan social et esthétique. Mais c'est aussi la base d'une critique anthropologique, dont l'impulsion esthétique reste distendue entre un classicisme et une beauté spirituelle. Aussi il se produit autour du *Laocoon*, une circulation ininterrompue d'idées et de croyances. La sculpture est devenue invisible mais cette invisibilité est l'objet d'une instrumentalisation essentielle pour l'édification morale et pour le discours critique qui lui imposent de façon anachronique des normes esthétiques et culturelles. La réflexion théorique de Winckelmann s'insère ainsi dans l'histoire des idées en même

temps qu'elle s'intègre à un contexte historique spirituel et social formant une véritable anthropologie culturelle.

Nous comprenons mieux ce sentiment pénétrant éprouvé en Allemagne par la réception de Winckelmann, si nous savons combien cette nostalgie, (celle d'un objet, l'art grec, d'un lieu, la Grèce antique, d'une culture) est restée tout à la fois absolue et inaccessible. La conscience culturelle allemande s'est nourrie pour une grande part des fruits de l'appropriation de Winckelmann, c'est elle qui a développé à travers l'art grec et la culture des Anciens, le langage des formes appropriées aux contenus des notions qui participent de la compréhension d'elle-même. C'est Goethe qui a réalisé que ce moment winckelmannien appartient à un passé révolu à tout jamais. Aussi le mode privilégié sur un plan épistémologique, fut celui d'un constat mélancolique autour de l'énigmatique présence d'un art disparu. Une représentation culturelle, une histoire de l'art, en somme dont la force théorique consisterait à demeurer indéfiniment indicible par l'attestation de la présence d'une absence de l'objet. En cela précisément le cas de la Grèce de Winckelmann est particulièrement représentatif de certaines interprétations problématiques de la pensée allemande autour de l'origine culturelle. Un mimétisme s'est créé entre Winckelmann, ses propositions esthétiques fondamentales et la culture allemande. Le monde antique apparaît comme un moment spécifique de l'âme allemande, installé hors du temps et rien de plus, souligne Hofmannstahl⁴⁰³. Entre l'éblouissement éprouvé par l'homme du Nord, et une inquiétude métaphysique, c'est la mélancolie qui semble interroger ruines, vestiges et statues mutilées d'une civilisation disparue. Ce transport en Grèce fut à la fois un voyage amoureux et hédoniste, mais aussi une pensée systématique autour d'une appropriation. On a avec la constitution du rapport à la beauté et au corps, une appropriation qui est mise en place, accompagnée par ce que l'on pourrait nommer non sans prendre des précautions, une anthropologie culturelle dans le sens où Winckelmann s'est littéralement assimilé, incorporé la culture des anciens Grecs pour l'inscrire dans un vaste mythe de l'origine (reste que la dimension tragique de la dépossession inscrite au cœur d'une anthropologie n'a pas lieu de figurer ici). En un mot, Winckelmann a éveillé quelque chose, mais il n'a pas porté cette naissance à son terme. Encore qu'il ne se trompe pas véritablement lorsqu'il tend ce miroir de la beauté antique à

⁴⁰³ Hugo von Hofmannsthal, *Lettres, (1919-1929)*, G. Monfort, St Pierre de Salerne, 1982, p. 63.

la culture allemande. Nous venons de le voir, il sert précisément ce dessein, et la modernité restera figée et fascinée par les traits de son propre passé.

CONCLUSION

Tout, en apparence, semble faire de la *Geschichte* une représentante du classicisme. Née avec le XVIII^e siècle, elle semble rejouer la rhétorique académique, comme les notions de nature, d'imitation, de beauté pour une représentation de l'art grec. Il est en effet possible de lire Winckelmann comme un prolongement des théories normatives issues du classicisme français. Revenir sur la partition classique et néoclassique a non seulement fait ressortir les tensions permanentes qui travaillent la représentation de l'art grec, mais révèle les antinomies qui ont inscrit Winckelmann dans une tradition historiographique. Si d'un côté la réception française perpétue une idée néoplatonicienne des textes winckelmanniens, la réception allemande a clairement situé Winckelmann à deux niveaux, celui du mythe mais aussi celui de la mise en place de la *Kunstgeschichte*. Aussi dès que l'on se place à la croisée des multiples traditions historiques, la réception de Winckelmann laisse apparaître un véritable clivage où l'on voit se révéler un moment néoclassique qui ressemble davantage à une faille fondamentale du classicisme qui met en place des apories plutôt qu'une reconduction d'un grand corps de doctrine.

Marginalisées durant un temps, les études winckelmanniennes ont suscité nombre de travaux cette dernière décennie, qui ont montré qu'elles ne coïncidaient pas toujours avec l'image académique du XVIII^e siècle. Mais reste un moment délicat que nous avons clairement mis en évidence. Alors que l'histoire de l'art aujourd'hui marque de progressives émergences en s'alliant avec les études anthropologiques, qu'une anthropologie du visuel a permis de revenir sur les grands moments de la discipline, Winckelmann représente un spectre. Restées figées dans son origine classique, la complexité et la diversité de son approche ont été littéralement occultées (consciemment ou inconsciemment) par les études anthropologiques.

On peut questionner l'absence, voire l'indifférence de ce type d'études. Le fait est que les historiens qui pratiquent une anthropologie du visuel perpétuent le classicisme de Winckelmann. Si on peut douter du bien fondé de cette indifférence, du moins il faut reconnaître que les deux traditions, historique et anthropologique s'inscrivent du côté

d'une hostilité déclarée autour du classicisme de Winckelmann. Cette situation s'explique par un certain nombre de raisons dont la première et non des moindres est que le dialogue a pu s'avérer difficile dans la mesure où il est juste de reconnaître que Winckelmann fait partie de ces auteurs si souvent cités, qu'il ne nous semble pas même nécessaire d'y revenir. Comme le fait remarquer Jean Seznec à propos des grands manuels de mythologie : « Ces livres que chacun consulte et qu'on a constamment sous la main, ne sont jamais ou presque jamais, mentionnés ; en raison même de leur popularité, ils sont très vite devenus des répertoires anonymes ; or on ne cite pas un dictionnaire⁴⁰⁴. » On ne lit simplement plus Winckelmann. Il n'a pas seulement été négligé par les historiens qui pratiquent aujourd'hui une anthropologie, il l'a aussi été par celui qui lit de très près une tradition allemande. Ainsi Didi-Huberman persiste à attribuer généreusement l'origine de la discipline à Vasari en imputant à Winckelmann une faiblesse épistémologique. Il fait de l'homme qui a inventé « la noble simplicité » une figure idéale et idéalisée d'un poète endeuillé⁴⁰⁵. Or l'historien qui tel un « amoureux de la beauté⁴⁰⁶ », a choisi de vivre « dans le paradis qu'il s'invente⁴⁰⁷ », est aussi celui dont la vie fut brisée par une mort sordide « et quelle mort ! — à la frontière de son pays⁴⁰⁸. » Cette décision terrible du destin n'a pas laissé qu'une histoire faite de « calme grandeur. » Aussi il faut se méfier des pérennités apparentes.

Pour mettre en évidence ces écarts, nous avons pris le parti de dégager Winckelmann d'une historiographie cloisonnée par des frontières culturelles d'une part, mais aussi de déplacer le savoir historique procédant d'une réception plus juste qui ne se définit pas tant en fonction de normes classiques, mais qui se caractérise au contraire par la pluralité disciplinaire et la conscience que toute connaissance historique reste liée à des traditions linguistiques et culturelles. C'est, en d'autres termes, se situer à l'intersection de perspectives anthropologiques pour une représentation de l'art dans les écrits de Winckelmann. Dès que l'on déplace le propos classique, la représentation de l'art grec commence à se mouvoir librement pour se transformer en des problèmes de concrétions de cultures. L'originalité profonde de Winckelmann réside dans l'expression d'entités

⁴⁰⁴ Jean Seznec, *La survivance des Dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1993, p. 328.

⁴⁰⁵ Il faut relire le chapitre I de G. Didi-Huberman, « L'art meurt, l'art renaît : l'histoire recommence (de Vasari à Winckelmann) », in *L'image survivante*, op. cit., pp. 11-26.

⁴⁰⁶ Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, traduction M. Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 26.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Johann Gottfried Herder, *Le Tombeau de Winckelmann*, op. cit., p. 63.

inconciliables dont la forme classique ne s'est pas laissée clore. En effet l'historien pose le problème de l'art en des termes néoplatoniciens tout en renonçant à son équation traditionnelle annonçant l'irrésistible culturalisation de l'homme qui émerge avec l'anthropologie. On a alors des reliquats idéalistes qui définissent l'art et qui constellent le versant classique de son œuvre. Ils sont aussi la trace d'un renoncement qui interroge la possibilité d'une anthropologie et qui devient un concept directeur capable d'aborder différents courants et différentes traditions qui s'affirment par l'ouverture de son époque. Reste une évidence indiscutable aujourd'hui, car s'il y a des constances et des prolongements théoriques, si les clichés abondent autour de Winckelmann, dont celui du Beau idéal n'est pas le moins trompeur, on ne peut manquer d'admirer la puissance d'intégration de son système, dans sa capacité de rassembler les phénomènes les plus divers, tant anatomiques que philosophiques, et de maintenir la cohérence esthétique d'une vision globale du monde grec. La naissance de l'histoire de l'art comme discipline est indissolublement liée à la mutation radicale qui intervient au XVIII^e siècle, avec l'avènement d'une science anthropologique. Cette émergence fut le berceau de la représentation de l'art grec.

Aussi on a bien mal compris Winckelmann lorsqu'on a voulu amputer son esthétique de sa part anthropologique. Les travaux d'Élisabeth Décultot qui se distinguent du corpus classique ont servi de base pour une réinterprétation radicale de l'historien. En organisant ses recherches à partir des lettres personnelles de l'historien et de deux *Essais*⁴⁰⁹ jusqu'à récemment inédits, elle pointe un fait essentiel. La rédaction de l'histoire de l'art de Winckelmann est contemporaine de la mise en place au XVIII^e siècle d'une anthropologie. Par ailleurs l'anthropologie est partie intégrante du discours sur l'histoire de Winckelmann. Chez Winckelmann, et chez tous les philosophes de son temps, le point de vue historique l'emporte sur le point de vue anthropologique, l'objet principal de leur science de l'homme étant de combler les lacunes et les silences de l'histoire⁴¹⁰. Cet esprit anthropologique associe étroitement une anthropologie physique (taille, figure, couleur) et une anthropologie culturelle (usages, habillement, armes). Winckelmann ne cesse d'osciller entre une conception de la beauté, modelée par l'influence du climat, la géographie, mais également par les principes d'hygiène et une beauté métaphysique et

⁴⁰⁹ Winckelmann, « Observations sur la contemplation des œuvres d'art » et « La faculté de sentir le Beau dans l'art », *ibidem*.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

abstraite. On comprend que les catégories anthropologiques propres au XVIII^e siècle sont nécessairement gouvernées par l'eurocentrisme lié au procès de la colonisation et à une idéologie de la civilisation.

On s'est employée au cours de ce travail de recherche, de distinguer les deux anthropologies dont on parle. L'anthropologie propre au XVIII^e siècle qui inscrit la représentation de l'art mais aussi le genre historique tout entier que l'on peut attribuer au regard que l'historien pose sur son siècle⁴¹¹. Et notre démarche méthodologique prend en compte une singulière complexité autour de la représentation de l'art grec, tant à partir des écrits de Winckelmann que dans le cadre de sa réception. Ce qui n'est pas le propos des études de Décultot exclusivement axées sur les questions stylistiques de l'écriture winckelmannienne. Elles sont importantes dans la mesure où elles constituent la clef d'une compréhension de la formation de Winckelmann, de son processus d'écriture, mais aussi, elles élargissent considérablement la réception historique pour une relecture singulière de l'historien. Prendre en compte ces deux éléments, celui d'une réception passée et contemporaine et celui de l'anthropologie de Winckelmann représente une étape importante pour valider notre hypothèse. Il a fallu reconnaître avec Décultot qu'au moment fondateur de l'histoire de l'art, la pensée de Winckelmann s'est construite avec et à partir d'une anthropologie. Mais l'essentiel ne se trouve pas dans ses considérations littéraires et historiographiques qui participent d'une anthropologie de base.

Notre relecture anthropologique de Winckelmann est à rechercher du côté d'une série de déplacements. Extraire Winckelmann de son cadre classique est un premier mouvement. Il passe par l'affranchissement d'une longue historiographie reliée à l'idéalité afin de mieux comprendre les enjeux esthétiques propres à l'historien. Au fil du déroulement de ce travail, on a pu vérifier du point de vue des études historiques les sources, qui furent celles de Winckelmann. Elles ont fait partie d'une véritable accumulation de savoirs propres au XVIII^e siècle, créant un processus anthropologique (accumulation de notes dans les cahiers d'extraits – reliques – bibliothèque portative). Aussi entre l'étude des sources elles-mêmes (fragments antiques et gravures et textes anciens) et celles qu'il traite comme permettant d'accéder à des référents invisibles, la frontière est donc forcément floue. Cette

⁴¹¹ Même si Winckelmann a considérablement contribué à la naissance de l'anthropologie au XVIII^e siècle, il s'agit dans ce cadre précis de le souligner, simplement. Ne pas le faire serait limiter notre champ et reconduire une certaine cécité classique des études historiques.

pensée a posé d'emblée une question fort embarrassante. Winckelmann revient sur un certain nombre de points et se contredit souvent. Un penseur digne de ce nom, fort de ses assises théoriques peut-il se contredire ? Faiblesse intellectuelle ou, au contraire, n'est-ce pas si l'on renverse la question, la marque distinctive d'une grande vitalité de pensée⁴¹² ? Voilà en partie pourquoi il a fallu renoncer à une vision unilatérale de l'historien, pour une véritable fresque culturelle. C'est ainsi qu'une méthode anthropologique fait écho à l'objet, ou plutôt, c'est la représentation de l'art grec qui apparaît comme un véritable objet anthropologique et met en place des tensions entre plusieurs anthropologies à l'œuvre.

Accepter cette hétérogénéité imputable à l'anthropologie, aura constitué le second point de la représentation de l'art grec. Cette brèche a ouvert sur une pluralité de problématiques, parfois au prix de confusions ou de glissements de sens importants, mais l'histoire de l'art de Winckelmann réclame elle-même ce qu'elle a cherché à évacuer, c'est-à-dire la reconnaissance du rôle des conventions culturelles et la perméabilité des frontières entre les cultures. Démonter, comme le fait Winckelmann les approches précédentes en histoire de l'art, invite à questionner le regard porté sur l'objet. C'est à cet exercice que se livre Winckelmann au cours des deux premiers chapitres de la *Geschichte* qui se lisent comme une réitération implicite de son intérêt anthropologiquement parlant des autres formes d'art. C'est sans doute à cette époque qu'il se sent devenir historien de l'art à part entière, en faisant l'expérience vertigineuse des sédimentations du temps et des cultures réunis dans un même espace, celui des collections d'antiques, mais aussi celui des ruines découvertes à Rome, qui interrogent les interactions du passé qui se pense avec le présent. Telle serait une des conséquences d'une approche anthropologique de l'histoire. On a compris que la pratique historique de Winckelmann équivaut à une analyse de faits classiques mais aussi à un questionnement culturel. Winckelmann est certes un historien, humaniste rompu à la tradition classique, mais il n'envisage guère à l'image des érudits français de la même génération de contrôler les textes par l'épreuve des faits. Il fixe son attention sur la singularité de la beauté des statues grecques, par leur existence qu'il ne cherche pas à interpréter pour elle-même. Au contraire, il explore les relations à établir

⁴¹² On peut se référer à cet aphorisme de Friedrich Nietzsche intitulé « changer de peau » : « Le serpent qui ne peut changer de peau périt. De même les esprits que l'on empêche de changer d'opinions ; ils cessent d'être esprits. » Id., *Aurore*, Paris, Gallimard, 1980, p. 289.

avec la tradition culturelle mais aussi avec les connaissances propres à l'émergence d'une science de l'homme.

Enfin là, où la tradition historique a cloisonné une réception, nous avons essayé de l'élargir. C'est le troisième seuil nécessaire pour accepter une relecture anthropologique dans la multiplicité de ses approches. De tout cela naît un véritable mouvement anthropologique qui met en œuvre une enquête autour des multiples traditions historiographiques. Car pour bien saisir le contexte culturel dans lequel cet art grec a pris forme, nous avons pris en considération à la fois l'appropriation culturelle effectuée par Winckelmann, mais aussi celle que les études historiques ont faite de lui. Winckelmann n'a pas la même postérité en France et en Allemagne. Pour les Français, au premier rang desquels les révolutionnaires, le message rousseauiste de la beauté sœur de la liberté va trouver une parfaite incarnation⁴¹³. Alors que chez les auteurs allemands, en particulier Herder, Lessing et bien sûr Goethe, la beauté absolue et sublime, ce second pôle de la pensée de Winckelmann va devenir le terreau du classicisme allemand dans un climat passionnément intellectuel et nationaliste. De surcroît, le contexte spécifique des Lumières et celui de l'*Aufklärung* est un élément majeur à considérer. Par exemple si la question de la beauté a été interprétée uniquement en fonction de sa rhétorique classique nous avons vu chez Winckelmann une proposition métaphysique dans laquelle le contexte d'une autonomie entre la raison et la spiritualité est possible et joue le premier rôle. Cette position intellectuelle fondamentale relève de la force de la pensée de Winckelmann et des métaphysiques allemandes en général qui voient travailler de concert philosophes et théologiens. Car si la germanicité de la *Geschichte* a été supplantée dans les échanges intellectuels par une universalité européenne française, il n'en reste pas moins que cette même universalité a limité l'horizon de la réception historique française. Si la représentation de l'art grec s'est inscrite dans la longue descendance du mythe hellénistique de la pensée allemande de Schiller à Hegel et de Hölderlin à Nietzsche, elle n'a pas illustré une réciprocité au niveau des échanges culturels entre la France et l'Allemagne. Voilà ce qui d'emblée nous distingue des études winckelmanniennes récentes, une mise en dialogue de multiples traditions (française, allemande, anglo-saxonne) pour déplacer une réception classique de l'art grec. Car si les études proposées

⁴¹³ Par exemple, les tableaux de David comme les entreprises architecturales de Thomas Jefferson, ambassadeur des États-Unis à Paris durant la Révolution, pourraient être la transcription visuelle de l'héritage de Winckelmann.

par Michel Espagne sur les échanges et les transferts culturels sont éclairantes pour comprendre le contexte historique, elles ne renvoient pas à une réflexion proprement winckelmannienne.

Cette proposition a pour conséquence de clarifier plusieurs points d'ordre général. Il devient clair qu'une discipline serait ainsi née, une *Kunstgeschichte* avant que le terme lui-même n'apparaisse dans l'historiographie allemande⁴¹⁴. Dans un cadre historique, on peut notamment avancer que le refoulement de l'anthropologie a eu partie liée avec le destin de la science de l'histoire. Inscrire une anthropologie dans la représentation du corps, c'est prendre en compte une singulière complexité qui ouvre vers une pensée de l'altérité, ce qui ne va pas de soi dans le cadre historique de Winckelmann. C'est mettre à jour le jeu d'emprunts et de filiations, et c'est à cette intersection exacte qu'émergent une véritable appropriation au cœur du processus historique. Parce qu'il est au cœur de la pensée intime mais aussi d'une pensée collective, le corps est la chair anthropologique de cette appropriation. Il représente les enjeux liés à un symbolisme social et un support d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent. Envisager le corps comme un phénomène anthropologique, c'est revenir vers les sources de Winckelmann. L'anthropologie fabrique son objet, le corps, mais aussi le corps est inscrit dans une culture. Son appropriation par Winckelmann représente une mutation essentielle dans l'espace historique de la culture occidentale. La mise à jour de telles perspectives n'est possible que pour interroger l'histoire de l'art par un élargissement anthropologique.

Aussi notre structure méthodologique, celle d'une anthropologie du visuel, a identifié les problématiques winckelmanniennes sous la forme d'imbrications et de nombreuses strates. On trouve une représentation de l'art moins comme une norme classique « à imiter » qu'une véritable contamination avec le contexte anthropologique du XVIII^e siècle. Si le rapport de l'art est sa relation à une rhétorique de l'imitation, ce principe s'est montré intouchable pour la tradition. Ce constat fut à la source de nos choix méthodologiques qui ont assumé une ligne directrice claire, celle de revenir sur des postulats classiques dont la motivation fut le refus du cloisonnement. Revenir vers les postulats classiques tels que la Beauté et l'imitation n'est pas juste reprendre un débat là où une réception l'avait laissé

⁴¹⁴ En rappel, ce terme est apparu pour la première fois dans le titre d'un ouvrage de Johann Christoph Adelung, *Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts*, Leipzig, 1782.

clos sur lui-même. C'est donner vie à la représentation de l'art avec la capacité de Winckelmann à fondre les contradictions au sein de son projet esthétique. Ainsi toute notre démonstration s'est obstinément greffée autour de refoulements persistants dans l'historiographie. Dans ce contexte, le choix spécifique de la représentation de l'art, comme objet à créer pour combler une absence se débat ici avec la catégorie fondamentale qui est nulle autre que le désir. La beauté est la cause du désir chez Winckelmann. Par exemple, tout ce que Winckelmann tentait de comprendre dans la matière de la beauté, lieu de définition de l'art grec et du classicisme a une finalité réelle, culturelle et anthropologique. Comme Winckelmann parle en termes de spectralité, loin d'être une qualité vraie des choses classiques, la beauté est aussi un absolu qui devient une illusion perdue. Cette dialectique du deuil et du désir ouvre sur un espace qui fait de la beauté un enjeu différent d'un simple effet ou artifice qui contraint la matière. Elle constitue l'énergie historique par excellence, son acte de volonté et l'élan de sa force subjective. C'est ainsi que nous comprenons le désir de beauté. Un mouvement de l'amant vers l'aimé, mais aussi un regard d'altérité, et d'invention plastique. La beauté devient un lieu qui se légitime par ce qu'elle absorbe, une composition de matériau, de sens tactiles, de rituel qui va au-delà d'une idéalité. Si la dialectique du désir n'a pu prendre son sens qu'une fois liée au mécanisme de l'appropriation, elle nous a permis de revenir sur ce que l'histoire classique n'a pas eu à dire sur la beauté. Le problème de la beauté, avant d'être un espace artistique et esthétique est relié au désir de l'historien, celui de s'approprier la culture des Anciens. Elle est l'origine de la conscience anthropologique de l'histoire de l'art bien loin des protocoles d'enquêtes traditionnels, mélange d'anthropologie, d'ethnographie et de culture. Aussi cette dialectique qui trace une frontière étanche entre deuil et désir a permis de transgresser l'espace classique et justifie le lieu de la double appropriation de Winckelmann.

C'est Winckelmann qui, le premier, fit de la représentation un ordre de désir. Le corps des jeunes Grecs et le thème du nu semblent occuper l'homme presque autant que les sculptures censées les représenter. On a montré qu'avec la sculpture de l'*Apollon*, image idéale et matière anthropologique travaillent ensemble. Winckelmann aborde l'histoire de la sculpture grecque en associant deux ordres antinomiques. D'un côté, on trouve un ordre de la représentation, celui de l'imitation, de l'autre un ordre fait de matière. Le corps grec est caressé par le regard du désir de l'historien couplé à l'esprit de libre examen introduit

par divers facteurs comme le libertinage et le piétisme, Winckelmann ne retint finalement du classicisme que la question de la beauté dans son aspiration à la perfection. Il modèle les *Apollon* comme si l'anatomie devenait la source principale de la représentation de l'art grec. La sculpture s'avère devenir un objet troublant, surgissant de son propre matériau, fourvoyant la question historique avec la question du désir qui finit par prendre le laid pour le beau. Cette condensation particulièrement significative de culture à un moment donné de l'histoire est justement un complexe de relations anthropologiques qui engagent l'histoire de l'art vers ses problèmes fondamentaux autour de la représentation du corps. Telle fut sans doute l'origine de la passion que Winckelmann manifesta pour l'étude de l'art. Et voilà pourquoi l'historien n'a éprouvé aucune contradiction à orienter son étude sur « la calme grandeur de la beauté » vers le pathétique de la représentation du groupe du *Laocoon*. La représentation n'était pas à dissocier de la culture des Anciens, là réside un élément essentiel de Winckelmann qui fut d'écrire l'histoire de l'art, mais aussi l'histoire spirituelle, politique et tragique de toute représentation. *Laocoon* érotise la lutte, révèle les liens inconscients de la pulsion sexuelle. Il devient débat et lutte intime de soi à soi, lieu du désir où viennent s'entrelacer le tragique du passé et le corps présent, le monde païen et la pensée piétiste. Cette notion du pathétique et la représentation de la nature souffrante va devenir cruciale pour toute la philosophie romantique allemande.

Un espace est ouvert, celui de l'appropriation de l'art grec qui s'impose comme l'enjeu majeur de la construction de l'histoire au-delà du modèle classique de l'imitation. Toute imitation devient une notion anthropologique, dans la mesure où le désir mimétique vise toujours un processus d'appropriation. C'est dans cet écart théorique que la problématique classique de rhétorique artistique et littéraire ouvre la réflexion vers des questions anthropologiques de déplacement. Cet espace se définit en opposition à une esthétique de l'imitation qui a représenté une véritable méprise des problèmes winckelmanniens. L'imitation de « la calme grandeur et la noble simplicité des Grecs » reste une vérité historique, mais il est impossible de contester le fait qu'il existe une multitude de résonances pour définir l'art grec. L'appropriation nous ramène au-delà de l'hérésie de l'imitation classique pour en faire un lieu anthropologique, celui d'une transmission authentique de l'expérience artistique. La question de l'imitation soulève d'amples difficultés, mais sa dimension anthropologique représente en soi une véritable mise en abyme du canon classique. L'appropriation ne renvoie à rien d'autre qu'à une véritable

tentative de penser une culture et introduit tout naturellement l'idée d'absence de mémoire et de trace. Il est admis que lorsqu'on parle de représentation de l'art grec, rien n'est jamais simple, toute représentation étant avant tout une construction culturelle complexe qui situe des états naissants, rebelle à toute généralisation. Avec l'appropriation, il s'agit de rendre justice à l'extrême complexité de la représentation de l'art grec.

Mais l'appropriation, c'est d'abord une intuition fondamentalement moderne dont le rôle décisif reste l'expérimentation d'un protocole temporel, tributaire de l'expérience historique. On a pu en saisir le sens et le mouvement créateur dans le contexte historique. Il y a convergence et corrélation de l'histoire de l'art, de l'histoire des religions et de la culture. L'appropriation a déplacé l'histoire de l'art vers sa voie anthropologique. Elle ne l'a pas dispersée, mais l'appropriation dont nous avons tracé les contours a désigné pour une large part le mode d'articulation du passé antique et du présent dont Winckelmann se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'histoire. Cette notion d'appropriation ne constitue donc pas une simple *épistémé* qui détermine un cadre temporel précis, mais elle permet de reconstituer en quelque sorte un modèle d'intelligibilité qui est celui d'une réalité historique. En d'autres termes, la notion d'appropriation permet d'identifier par rapport à un modèle classique, des régularités et des récurrences, mais aussi des tensions et une dynamique anthropologiques. Ce grand récit dans un refus de considérer la mort de l'art comme une fin ultime, va devenir l'expression d'une mémoire culturelle. Ce passé antique qui ne passe pas devient l'expression d'une mémoire artistique à la fois saturée et refoulée. L'appropriation semble donc constituer un lieu où la mémoire travaille⁴¹⁵ avec la déchirure de l'art antique. Les métaphores fantomales illustrent que le présent doit œuvrer à ce que le deuil à l'égard du passé perdu à tout jamais ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que l'art perdu conserve sa présence de disparition et qu'elle demeure asymptotique. Ce n'est certainement pas le moindre des paradoxes du récit de Winckelmann que de tenir comme condition de possibilité d'une mémoire culturelle la nécessité de se refuser à tout espoir d'une conciliation apaisée avec la mort. La mise en œuvre de l'efficacité d'une appropriation passe par un imaginaire de l'histoire et le sentiment de la perte compensés par une filiation renouée.

⁴¹⁵ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux » in *Les Lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, 1997, p. 18. L'auteur a précisé que les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille ; non la tradition elle-même, mais son laboratoire.

Avoir mis au cœur du propos historique la mort, marque le récit par-delà sa propre inscription historique. Elle indexe la question de l'appropriation mais aussi la définition culturelle de l'art. Les conséquences sont importantes. Dans aucun texte la corrélation entre une anthropologie à entendre dans un sens originel qui est celui du XVIII^e siècle et une nécrophilie n'est peut-être plus lisible. Le récit de Winckelmann se situe à la jonction de cette double expérience : le deuil d'abord et la conscience de la perte à l'origine du récit historique moderne. Si la disparition de l'art fait figure de rupture dans la réception classique, le modèle spectral assurera la suture d'une histoire fracturée en constituant le sujet lyrique en intercesseur entre ce qui est mort et ce qu'il faut transformer pour la mémoire d'une culture. Cette prise en compte dépasse toutefois les seuls aléas historiques. Il appartient à Plinie l'Ancien d'avoir pensé l'image dans l'apparition d'une absence, et de faire de l'origine de la peinture un lieu anthropologique. Il reviendra à Winckelmann de faire de l'art une représentation en deuil de présence, et de considérer les causes et les effets de la disparition de l'art comme un savoir préalable à toute représentation historique. Si le premier essai, les *Gedanken* part d'une position classique radicale, donc d'un objectivisme de principe est particulièrement important pour la critique du goût, la *Geschichte* est la première histoire de l'art qui instaure l'expérience historique sur l'événement même de la destruction de l'art. Même si l'essentiel de la réception historique a voulu effacer cette infractuosit , minimiser cet élément tragique, ce presque rien autour de la disparition et de la trace reste très certainement à l'origine du destin de la discipline.

Cet espace mortifère situe le mouvement d'appropriation dans ses différentes stratégies. Il inaugure une représentation pathétique, un temps, celui d'une mémoire et opère une volonté de voir autrement et autre chose. On touche une certitude commune à une certaine historiographie allemande, celle du tragique propre à Winckelmann, Warburg, mais également Freud :

« Ce qui survit dans une culture est le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace de cette culture. Le plus mort en un sens, parce que le deuil de l'immortalité est le plus fantomal. Le plus vivant parce que le plus mouvant⁴¹⁶. »

Comment comprendre une représentation ? « Nous nous trouvons souvent dans le cas des gens qui veulent à toute force voir des spectres où il n'y en a pas⁴¹⁷. » Son mouvement

⁴¹⁶ G. Didi-Huberman, « La tragédie de la culture : Warburg avec Nietzsche », in *Visio*, N. 4, Montréal, hiver 2000-2001, p. 16.

tragique reste celui du corps éternellement mourant du *Laocoon*. Le corps érige la mesure de l'art et de sa représentation. *Laocoon* est à comprendre ici comme une tragédie ancienne mais aussi comme une tragédie nouvelle dont l'appropriation est une exigence identificatoire qui concilie art et religion, imagination et irrationnel et hante la mémoire occidentale. Le *Laocoon*, symbole de l'art, de l'Antiquité mais aussi de l'idéal antique devient l'expression du pathétique qui survit. Cette « hétérodidactique entre la vie et la mort », pose au discours historique la question du fantôme comme une radicalisation anthropologique. Et c'est avec raison que la mort de l'art représente une poétique de l'histoire et décrit pour une large part la dynamique de l'appropriation. C'est ainsi que la *Geschichte* a pu devenir, après avoir mis en scène la disparition de l'art, le texte fondateur d'une discipline. D'une certaine manière l'appropriation aura répété à son tour cette scène fondatrice en l'adaptant aux champs des divers horizons d'attente. Winckelmann a pensé le corps et la culture grecs comme l'expression d'une forme autre qu'eux, celle de la *Bildung* allemande. Ici, l'appropriation devient constitutive de l'histoire elle-même, elle en devient sa nécessité première. Du point de vue des études historiques, les champs interprétatifs se sont mis à diverger. Ce n'est plus le mouvement cyclique qui définit le temps, mais une tension du présent vers le passé créant un lieu et un espace, tout à la fois fenêtre et miroir. Une approche anthropologique était la seule voie possible pour décrire l'expression de temporalité historique, qui est en fait une compulsivité matricielle de l'*historia magistra vitae*. En même temps que surgit la vision de la Grèce antique, c'est tout le classicisme allemand qui prend forme. De cet éternel retour d'un art mort apparaît l'expression qui hante une mémoire amnésique⁴¹⁸.

Du point de vue historique, il s'agit de redonner un corps à ce qui a disparu. Il importe de bien comprendre cette disparition de l'art qui se donne à la connaissance par l'intermédiaire de référents invisibles, à savoir les statues mutilées si spectaculairement décrites par Winckelmann. La disparition de l'art grec, c'est le massif anthropologique mais aussi phénoménologique de l'histoire de l'art. La disparition de l'art participe de sa visibilité, apprendre à voir, c'est aussi comprendre l'invisible. Winckelmann rencontre chez les Grecs, le mouvement génétique de la vision que lui-même préconise pour sa

⁴¹⁷ Winckelmann, la conclusion de la *Geschichte*, *ibidem*, p. 342.

⁴¹⁸ La notion de mémoire amnésique est issue de la psychanalyse pour rendre compte du fait que la répétition du passé dans le présent se substitue à la remémoration. Mais le fait de dénoncer l'amnésie d'une mémoire allemande remonte au XVIII^e siècle.

méthode historique. À montrer cette invisibilité, l'historien nous fait voir la réalité interstitielle de toute représentation dans une expérience où toute intériorité est comme attirée hors de soi, pour mieux faire retour à soi. Tel est le souffle de l'appropriation, une poétique de l'intervalle. Aussi le motif du regard est tenace et renaît à tous les carrefours de notre réflexion et emblématise l'espace de l'appropriation. Il figure le gardien des deux mondes, le monde des morts, et celui des vivants, celui des choses qui se voient et celui des choses qui ne peuvent se voir, celui de l'ordre et de la raison et celui de la folie et du chaos. Parce qu'il participe des deux mondes, sa nature sera double et aussi invinciblement ambiguë, regard de l'historien mais aussi regard des statues, séduisant, repoussant, fascinant et terrible comme tout ce qui nous rappelle que nous sommes nés et que nous devons mourir. Cette phénoménologie n'évoque pas seulement un art trépassé, elle le perpétue et l'installe au cœur de la représentation. Traiter des aspects de cette question, c'est penser une polysémie anthropologique à l'œuvre dont le principe de création se situe à mi-chemin entre le fantasme, l'imaginaire et la survivance. Dans tous les cas la question de la représentation s'est révélée être avant tout celle d'un lieu, un prolongement sensible, celui d'une phénoménologie de l'absence qui révèle la difficile gestion de la perte de la présence de l'art, son absence ou l'énigme de sa disparition.

La disparition de l'art grec, c'est le lieu du corps winckelmannien. Au regard des exigences de l'appropriation de l'art grec, le corps représente un véritable culte compréhensible qu'à partir de la beauté antique. Le symbole est représenté par la figure de l'*Apollon* qui reste non seulement l'incarnation du Beau, mais qui devient surtout le lieu de la définition plastique et anatomique du corps. L'*Apollon* c'est l'organe qui rend visible⁴¹⁹, c'est le lieu d'une appropriation corporelle érotique et mystique. Un corps idéal inscrit sous la dépendance historique de la sexualité qui nous renvoie au pacte faustien dont le dispositif sexuel a inscrit la tentation en nous, celle d'échanger la vie tout entière contre le sexe lui-même, contre la vérité et la souveraineté du sexe. Le corps charnel chez Winckelmann vaut bien la mort de l'art. C'est en un sens strictement historique que la chair est traversée par l'instinct de mort et nous pourrions bien citer les mots de Foucault comme un élément de réponse à l'appropriation du corps pour une représentation de l'art grec : « Quand l'Occident [...] eut découvert la mort, il lui a accordé assez de prix pour

⁴¹⁹ Platon, *Le Banquet*, 210 a.

rendre la mort acceptable : c'est le sexe aujourd'hui qui prétend à cette équivalence, la plus haute de toutes⁴²⁰. »

Le corps met en place une insatisfaction fondamentale qui ouvre l'espace qui sépare l'amour entre deux hommes, l'homosexualité. Il y a sans doute dans l'attachement winckelmannien pour la sculpture grecque une origine biographique singulière. Son homosexualité est une part évidente du désir du corps. Il s'agit d'une quête érotique et de bouffées extatiques à jamais nostalgiques du même comme autre, de l'autre comme même, dans la panoplie du mirage narcissique. Cet espace quasi-utérin forme l'horizon réflexif de la souveraine conscience de la beauté que Winckelmann a théorisée dans le prolongement du principe apollinien de la beauté idéale. Le principe du corps reste le Beau, mais la matière qui définit l'appropriation du corps grec commence par le terrible⁴²¹. La beauté est définie à partir de l'imaginaire latent et des préoccupations secrètes de l'historien autour du regard inquiet qu'il porte sur son propre corps. Car dans cette quête du corps, de l'impossibilité des liens érotiques, Winckelmann constitue une aura anatomique et anthropologique. Cette aura douloureuse et nécessairement endeuillée constitue en quelque sorte une vie propre à la beauté idéale. La beauté est apollinienne mais s'abîme dans la fluidité dionysiaque. Si cette dramaturgie n'est pas tout à fait nouvelle, nous nous différencions des travaux des études *gender* qui ont mis l'accent sur les aspects strictement érotiques. Nous parlons d'une esthétique physiologiste du corps qui juxtapose plusieurs discours et plusieurs traditions esthétiques. Ce point a été l'objet d'un refoulement non seulement par le classicisme, mais par toute une réception historique. L'histoire du corps est le miroir apaisant ou terrifiant de l'histoire de l'art. Elle offre à l'historien le socle pour l'expression des intensités pulsionnelles qui l'agitent, mais aussi détache de lui les différents savoirs de son époque, traditions tant classiques, scientifiques que romantiques. Le corps est traversé par une culture grecque, pour une histoire de la statuaire grecque jubilatoire et une poétique qui s'apparente à celle de l'Antiquité. Dans l'économie centrale de notre démonstration de l'appropriation du corps, l'anatomie est essentielle. Elle est à comprendre comme métonymie entre deux traditions de pensée dans le sillage des Lumières et du romantisme. Le recours systématique au morcellement des parties censées éclairer les fonctionnements du corps dans sa totalité est aussi une

⁴²⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome I, La volonté de savoir, Paris, Gallimard, 1976, p. 206.

⁴²¹ La beauté de Winckelmann n'est pas très éloignée de la conception de Rilke : «Le Beau est le commencement du terrible. »

affirmation de la beauté que la plus infime partie du corps humain aide à déchiffrer. Cette interprétation métonymique va devenir le propre des descriptions morelliennes à venir. Mais le corps est également le lieu de l'expression de l'hédonisme du XVIII^e siècle et de sa représentation anthropologique. Par ailleurs, l'historien est totalement fidèle à la double représentation du corps, le nu sculpté comme beauté idéale, et l'image d'une représentation d'un art philosophique, la sculpture. L'appropriation du corps classique envisage la mise en discours du corps dans sa célébration épicurienne, dans une science anatomique, un idéal hygiéniste et une poésie piétiste proprement allemande. Ces descriptions de corps seraient en somme le reflet fidèle d'une époque désaxée, un mélange d'éléments idylliques et passionnés où Winckelmann oscillait lui-même entre des positions disparates, l'observation scientifique, la sérénité contemplative et la passion juvénile. Tout ceci donne un affranchissement général du schéma et de la règle classiques.

Ces déplacements privilégient des axes multiples, anthropologiques et culturels, historiques et esthétiques, phénoménologiques. Le texte de Winckelmann participe plus largement de la réflexion sur l'appropriation matérielle et intellectuelle de l'art. Avoir mis au cœur du propos historique une anthropologie semble permettre de pointer des éléments qui vont constituer les avancées principales de notre thèse dans la mesure où elles vont condenser la texture de l'appropriation et désigner génériquement le lieu de l'histoire de l'art. C'est multiplier le dialogue entre les disciplines en élargissant le champ phénoménal d'une origine jusque là édulcorée par son classicisme au mépris de son foisonnement originel. De cette double appropriation résultent des conséquences. L'identification entre l'esthétique néoclassique et l'origine de l'histoire a trop souvent essayé de réduire Winckelmann au statut d'une sorte de conduite opératoire de l'imitation artistique. On a discrédité ce postulat avec la problématique de l'appropriation. Par ailleurs on a constaté que les deux traditions, historique et anthropologique, n'ont pas su élaborer une coopération fructueuse autour de l'origine de l'histoire de l'art alors que les traces furent visibles à la surface du texte. Car, en réalité, le texte de Winckelmann, nous l'avons clairement démontré, inaugure les temps modernes de l'histoire de l'art. Ce n'est pas juste un épisode lointain d'une histoire de la pensée de l'art concernant la nature de l'art grec. C'est l'apparition d'une fracture entre deux conceptions antagonistes de la culture qui n'ont cessé de se jauger, de ne pas se comprendre, et finalement de se déchirer. Cette déchirure enracinée dans le texte fondateur a déterminé l'essence de l'art. Elle est toujours

à l'œuvre et se perpétue en sous-main dans le débat esthétique de l'heure. Une anthropologie visuelle n'a fait que replacer le débat dans sa perspective historique, tout en ouvrant sur une série de distorsions intéressantes à analyser. Le texte anthropologique en général est confronté mais aussi traversé par une parole autre qu'un ciment identitaire et une réception unilatérale ne peuvent que conduire à un engourdissement⁴²². Il est constitué d'altérité, c'est-à-dire de la rencontre de l'Autre mais aussi de contaminations qui chez Winckelmann se sont faites au hasard des lectures de l'auteur et présentent malgré tout une certaine cohérence historique. Il est enfin le fruit d'un travail sur l'Autre, même si cet autre est transformé en réalité imaginaire. Winckelmann a accueilli l'art grec analogiquement pour une histoire de l'art. Ce fut la seule façon légitime pour une culture allemande de se projeter en elle-même. La multiplicité des approches de Winckelmann est une des garanties de l'origine d'une transformation épistémologique qui à travers une analyse de l'appropriation comme écriture de l'histoire montre comment un nouveau mode se met en place, c'est-à-dire comment interroger une culture sur ses expériences-limites, c'est la questionner aux confins de l'histoire, sur un déchirement qui est la naissance même de son histoire.

L'objet de cette appropriation est l'objet d'une articulation des diverses formes, symboliques, structurales régissant le fonctionnement d'une culture à une époque donnée. C'est à partir des fonctions de l'appropriation que la culture allemande s'est construite au contact de la culture grecque au gré de sa mémoire, du discours esthétique et de la perception que Winckelmann en fit. Ce degré d'hybridité a été mis en évidence notamment par le processus d'appropriation qui sous-tend le discours esthétique. Le but de cette thèse est d'analyser par la confrontation de modèles théoriques issus d'une anthropologie, ce phénomène qui est au fondement de l'histoire et de la mémoire allemandes. Il se joue dans la catégorisation d'un processus identitaire, et ce sont les multiples interprétations du *Laocoon* qui proposent un métissage de contenu d'éléments antiques, érotiques, classique, et piétistes qui se retrouvent dans le contexte culturel et esthétique allemands. Ces éléments sont vécus comme la poussée vers une restructuration qui non seulement garantit la cohérence culturelle, mais aussi la continuité entre un passé mythique et un présent vers une réalisation culturelle. La fonction que l'appropriation a

⁴²² On se situe dans le propos de Jacques Berque, lorsqu'il écrit : « Respecter l'autre dans sa différence ne suffit plus. Il faut l'accueillir analogiquement en soi-même, seule façon légitime de se projeter soi-même. » Id., *L'Islam au défi*, Gallimard, Paris, 1980, p. 246.

remplie en mettant en cause des processus identitaires hautement problématiques, a brouillé les frontières du soi et de l'autre. Le nécessaire dépouillement hygiéniste qui caractérise la réception de l'art grec participe de ce brouillage. Il situe le lieu où le mythe et la culture se rejoignent mais aussi le lieu de l'appropriation du corps.

Du point de vue historique, tout en apparence semble faire de l'histoire de l'art de Winckelmann le reflet de l'esprit du classicisme français basé sur la raison et la perfection. La réflexion classique sur l'art entretient pourtant des relations multiples avec d'autres principes, comme ceux venus de l'empirisme anglais, mais aussi de la philologie allemande. Dans le cadre d'une réception française, l'autorité de Winckelmann est acceptée. Les deux ouvrages de Winckelmann seront beaucoup lus et traduits, ses idées seront admises et constitueront le fond implicite, voire la référence de tout le néoclassicisme à venir. Mais le texte de Winckelmann témoigne également d'une conquête du passé grec en quête d'identité qui est en soi le propre des Lumières. Cet affranchissement est visible dans le combat esthétique que Winckelmann mène directement contre l'art baroque avec l'inconditionnelle imitation des Anciens. Mais cette prise de position est souterrainement travaillée par des positions d'ordre historique qui se démarquent fortement des dispositions de l'esprit artistique exclusivement hexagonal. Nous avons interrogé ce présupposé dans la recherche du lieu et du principe d'appropriation à partir desquels, écrire l'histoire de l'art, a conditionné de multiples traditions.

L'association des deux termes, histoire de l'art et anthropologie ainsi que des deux disciplines n'allait pas de soi. Fondée sur des principes et articulée selon les règles antiques, l'*historia magistra* intemporelle ne pouvait se mêler à une contingence anthropologique, encore trop confuse. L'œuvre de l'historien c'était la chronique rassemblant le chaos des fragments antiques, tandis que l'anthropologie s'appuyait sur des observations diffuses autour de l'idée de l'homme et de l'humanité. Comment s'est donc développée une anthropologie de l'art à l'époque de l'*Aufklärung* étant donné cette tension originelle ? En fait, Winckelmann l'historien confronté à l'immense chantier que représentait l'Antiquité, fut guidé par les découvertes de nature anthropologique de son époque. En véritable *Aufklärer*, Winckelmann place son siècle dans la perspective éclairée d'une conception de l'homme dont l'idéal est placé dans le passé. On peut pressentir

combien l'histoire est subordonnée à une anthropologie pour le penseur des Lumières. Cette subordination repose sur une gnoséologie qui accorde à l'objet saisi dans une culture une place importante dans le processus de la connaissance. L'histoire de l'art est-elle donc condamnée à être une histoire anthropologique ? C'est Winckelmann le premier, suivi de Herder, qui a remis en question une prééminence exclusivement classique pour une discipline historique de l'art, fondant ainsi dès l'origine de la discipline ce que l'historiographie a retenu comme étant une double origine, historique et esthétique. En fait il s'agit d'une seule et même discipline qui laisse une grande place à une sensibilité, à une expérience fondant ce qu'on pourrait appeler une esthétique anthropologique de l'histoire de l'art. Il n'y a pas d'un côté une histoire de l'art classique qui articule un retour à une beauté idéale, de l'autre une beauté qui s'approprie et produit une connaissance anthropologique, mais les deux forment un tout insécable.

L'histoire de l'art de Winckelmann est devenue le mythe⁴²³ qui a permis à l'Allemagne de penser son origine à partir de l'origine de l'art, la Grèce antique. Cette relation s'est établie à travers la relation hésitante au corps⁴²⁴, mais aussi sur l'origine même d'une culture. Il ne fait aucun doute que l'Autre s'inscrit parfaitement dans la tradition intellectuelle allemande et en particulier autour de deux motifs (ceux de l'origine et de la nostalgie). Perspectives longues, où Winckelmann trouve d'un coup une profondeur impressionnante pour poser les jalons de la *Kulturgeschichte* allemande. De la nature de cette dernière, on a pu souligner l'absolue correspondance entre la quête de l'historien et celle d'une culture. La confluence de plusieurs traditions citées aurait pu donner une superstructure théorique historique, mais c'est un nouveau monde historique qui émerge. Expression d'une appropriation, conquête historique et philosophique d'une époque et d'une discipline qui a jeté le pont qui la relie aux origines. Winckelmann l'intègre à l'esthétique allemande, sans avoir jamais fait le voyage.

Source d'inspiration intime, c'est de la disparition de l'art grec que se construit le lieu de la mémoire artistique des allemands. La Grèce finit par ressurgir ici et là comme refoulée dans un processus d'intégration plus ou moins conscient tel un revers inavouable de la

⁴²³ Voir par exemple Michel de Certeau, « Faire de l'histoire », in *Recherches de sciences religieuses*, N. 4, 1970, pp. 481-520, en particulier les pages consacrées à « l'histoire comme mythe. »

⁴²⁴ Les questions du corps et de la maladie sont abordées par Jean-Pierre Peter et Jacques Revel, « Le corps. L'homme malade et son histoire », in *Faire de l'histoire. Nouveaux objets*, tome III, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, (1974), pp. 169-191.

psyché, toile tendue à l'expression de tous les fantasmes. Cette double appropriation du corps et de la culture répond à la cohésion d'une *Klassik* allemande et de ses dispositifs identitaires, au sens d'une image solide de soi, à partir de laquelle se constituera l'autonomie culturelle. Cette poétique de l'appropriation réaffirme une culture rêvant d'espérances démenties, aux conditions nécessaires pour un présent enraciné dans une filiation antique. Cette filiation inscrit l'espace historique dans une mémoire culturelle qui ne fait pas appel à la conservation de la présence d'un passé, mais qui s'est définie comme une remontée vers un originel, une présence absente et un enfoncement en soi. Car nous savons qu'une identité ferme demeure une fiction. La douleur winckelmannienne évoque précieusement ce deuil impossible qui s'il était accompli aurait détaché l'art présent de sa doublure morbide. Aussi ses méditations mélancoliques nous saisissent et viennent nous rappeler cette évidence qu'il y a des confins risqués qui portent la marque du temps. La mémoire a besoin d'un sol, et ce sol c'est Rome qui reste la vivante interrogation pour une Allemagne en quête d'identité⁴²⁵. Rome est une entreprise nécessaire et devient *Speculum, exemplar, imago omnis virtutis*, « miroir, exemple image de toute vertu » pour l'appropriation du passé antique. En ce sens, l'Antiquité que Winckelmann a découverte à Rome est le passé qui se conçoit dans la paradoxale continuité d'une filiation rompue. Ce miroitement du passé dans le présent, c'est le jeu de miroir douloureux que représente la *Geschichte*. L'émerveillement qui s'en est dégagé fut à l'image d'une onde de choc, alternances d'émois esthétiques et de larmes pour une culture allemande.

Nous avons pris le pari de revenir sur des motifs importants chez Winckelmann, que ce soit la part anthropologique de l'imitation ou la beauté idéale qui reste le point nodal de l'histoire de l'art. La notion du Beau est un bon exemple des centres de gravité qui se déplacent avec une appropriation. L'idéal apollinien est travaillé souterrainement avec des éléments anthropologiques et dionysiaques. De la beauté émerge la représentation du tragique liée à la perte. Elle reste le point de départ de la représentation pathétique du corps. Le mythe de Winckelmann place d'emblée notre sujet dans une tonalité bien précise, celle de la mort de l'art qui montre la perte et fait face au néant. À la calme blancheur des statues se substitue l'univers dramatique du *Laocoon*. Devant la souffrance du *Laocoon* s'est mise en place une formidable crise de la représentation. Nous avons vu

⁴²⁵ Alain Schnapp « Rome capitale de l'histoire », in *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993, pp. 144-155.

qu'une approche historique est bien insuffisante car il ne s'agit pas d'une simple question littéraire, ni iconographique, mais l'insistance vouée à la description de la statue et de sa chair douloureuse : celle d'un amour immaîtrisable et imaginaire qui met à mort toute figure néoclassique attribuée à Winckelmann. La douleur du *Laocoon* va constituer l'intimité la plus dissimulée de l'histoire de l'art et va régir désormais l'espace de la pensée allemande par la passion de la mort.

Il y a plusieurs éléments qui situent cette double appropriation, l'espace de la mort et le motif du regard sont essentiels. La question du regard est tenace au XVIII^e siècle. Le spectacle visuel a l'indéniable avantage d'offrir de la résistance à une certaine objectivité et apparaît comme la source par excellence de la connaissance. On est aussi mis devant l'ordre de la physiologie de la vision, (dans la genèse et les avancées des études anatomiques du XVIII^e siècle, de l'optique et de l'histoire intellectuelle en général). Mais la rationalisation de la vision subjective rejoint l'expérience visionnaire des mystiques allemands⁴²⁶, le motif du regard est central et apporte une contribution à la construction historique de Winckelmann comme objet d'une histoire générale de l'appropriation. Le regard chez Winckelmann, c'est le cristal de l'idéal, tant il est vrai que la visibilité (*Anschaulichkeit*) passe d'abord par ses traces, ses résidus, ses scories, toutes ces minuscules choses qui, en général, font le rebut de l'observation historique. Nous voilà bien devant une cartographie de la perception humaine tant il est vrai que l'appropriation du corps passe par la question du regard.

Notre méthode anthropologique a rencontré l'anthropologie de l'historien avec le motif du regard. Autour du regard s'est mise en place une tension entre plusieurs anthropologies à l'œuvre. Qu'il y ait un rapport entre l'esthétique et la vision est un trait de la tradition occidentale, mais chez Winckelmann il y a une polarisation du monde grec dans le monde de la vision, voir la beauté et la dire, empiétant l'une sur l'autre dans une relation chiasmatique. Entre le voir, le faire voir et l'inscription historique, il y a plus qu'une simple analogie, il y a des entrelacs nécessaires. Winckelmann réinvente une vision qui s'inscrit dans une phénoménologie quand il cherche les mots du commencement capables de nommer ce qui fait le miracle du corps grec, mais aussi la fragilité de ce miracle.

⁴²⁶ Pour citer Goethe : « Tout regard se transforme en une observation », et « toute observation en une réflexion, et toute réflexion en une appréhension [...] ».

L'inspiration originelle de Winckelmann reste la *Madone Sixtine* du Musée de Dresde, dont l'étrange mouvement noie les yeux absents tout en présentant l'enfant qu'elle tente de protéger face au monde. Ainsi l'ambiguïté admirable d'un Raphaël, en dépit du poids théologique du motif et du langage de l'art classique a imposé à Winckelmann le premier souffle d'une perception phénoménologique. La question du regard sur ce point a permis de repérer la fonction essentielle de la représentation de l'art grec : produire un effet de présence, se substituer à l'absence, produire une image fétiche de l'objet perdu. « Je suis venu à Rome pour ouvrir un peu les yeux à ceux qui viendront après moi⁴²⁷. » La célébration du corps tient en son cœur la pensée de son inévitable désintégration et communique quelque chose de la présence de celui qui parle de son trouble. Nous devinons par-delà l'émerveillement qui naît du seul fait de voir, du fait de cette double rencontre avec le corps et avec le monde de la culture, à la source de tout savoir historique. Le corps se construit à partir du regard anthropologique et le trouble qui l'anime est animé par une ethnographie et une anthropologie.

Mais l'idée maîtresse reste celle de la mort. Elle imprime son mouvement et permet de procéder à une mise en dialogue de la représentation de l'art grec dans ses répétitions et ses refoulements. On ne trouve pas les investigations historiques françaises, un Goethe ou un Winckelmann qui ont mis un écho entre la tragédie de la connaissance, (début de la modernité) et « cette voix mauvaise qui traverse la mort », là où se rencontrent ces orages et ces pactes avec le morbide ou ces amputations à vif qui ont secoué la rage germanique de savoir⁴²⁸. Épistémologiquement parlant, l'historien n'a apporté aucune définition stable sur les grands principes classiques de l'imitation de l'art. Il y est revenu constamment, mais l'équilibre laissé fut problématique. N'y avait-il pas au creux de ce brouillage un excès figé par la domestication de la terreur de la mort ? Les rêveries érudites de Winckelmann l'ont mise à l'ordre du jour de l'histoire et de l'esthétique, où elle est demeurée depuis lors. Cette méditation où nous voyons l'origine philosophique de l'esthétique allemande à venir, constitue un des principaux enjeux relié à la disparition, mais aussi une réponse au classicisme français. À cet égard, la réception historique a accordé trop peu d'attention à l'étroite relation entre la disparition de l'art dont on sait le destin épistémologique dans la tradition occidentale. Or comment se dérober à cette

⁴²⁷ Winckelmann, *Lettre à Berendis*, 17, in *Briefe*, Holtzauer, 1969, p. 86.

⁴²⁸ Blandine Kriegel, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, Paris, P.U.F., 1988, p. 6.

promesse fragile de Winckelmann, et prétendre évoquer en quelques lignes un débat qui scelle les études winckelmanniennes, depuis plus de deux siècles ? Ces paradoxes interrogent directement l'horizon historique de son discours. En somme, les notions de beauté ou d'imitation exposeraient à vif et résumeraient toutes les polarités par lesquelles la *Kunstwissenschaft* va approcher la question esthétique et artistique à venir, à savoir la mort de l'art.

La double appropriation artistique et culturelle pour une représentation de l'art grec touche directement à la question de la disparition. Nous devons reconnaître l'étroite dépendance du passé et du présent qui propose une résistance à l'effacement de l'art. Nous devons inverser avec audace les termes des leçons d'histoire pour les adapter à l'expérience moderne d'une anthropologie. À présent tout ce qui semblait aller à rebours de l'histoire idéale peut se retrouver, tout ce qui a résisté au grand courant de la normalisation classique émerge. Enfin si le modèle de beauté est situé quelque part dans le passé, signant l'abolition du présent, c'est que l'art est devenu quelque chose du passé. L'imitation devient impossible et Hegel rajoutera quelques années après Winckelmann, « l'art est mort⁴²⁹ », ou plus exactement l'origine de l'histoire est le constat indéfiniment établi que l'art est mort. Conformément à une de ces dernières maximes « le point auquel je suis parvenu dans l'histoire de l'art en dépasse déjà les limites⁴³⁰. » Winckelmann tient comme condition de possibilité de l'histoire de l'art la nécessité de se refuser à tout espoir de réconciliation apaisée avec la mort. Ce n'est certainement pas la configuration du deuil qu'elle esquisse, le moindre des paradoxes. Ceci à la fois pour créer la présence du passé, pour en saisir des possibilités de l'autrefois et rendre possible une culture et une mémoire du présent.

« L'art pleure avec moi »

Enfin les larmes de l'historien incarnent le motif qui symbolise les mille contradictions entre les idéaux rationnels du néoclassicisme et le culte de la sensibilité au XVIII^e siècle. La représentation de l'art grec se situe entre une réalité et une fiction, entre la beauté et l'horreur. Les larmes de Winckelmann sont l'arrière-plan de cette histoire, mais elles sont

⁴²⁹ Hegel, trad., par S. Jankelevitch, Paris, 1945, t. I, p. 23. Nous précisons : l'art pris comme manifestation de l'esprit, n'est plus qu'une branche de la philosophie.

⁴³⁰ Winckelmann, *Geschichte*, *ibidem*, p. 342.

aussi le moment d'une tétanie absolue. C'est la venue en soi de l'émotion dans sa force secrètement déstabilisante qui excède l'ordonnance sage et raisonnée d'un discours soucieux de garder la maîtrise de toute circonstance historique. Dans la vie d'un historien, les larmes sont un moment immense, à l'insu de la conscience, qu'un fragment du passé ressuscite soudain. Aux instants terribles d'une vie, nul ne décide en effet de ses larmes, mais quand elles viennent, elles exposent alors chacun à une passivité extrême qui ne signifie ni inertie, ni abandon, mais bien ouverture au secret invisible d'où provient toute vie. Il ne faut pas être sourd aux larmes. Nous écrivons sourd, plutôt que regarder, cela signifie que les larmes ont un message à nous dire, même lorsqu'elles restent invisibles. Pourquoi Winckelmann pleure-t-il ? Sur qui verse-t-il des larmes et à qui s'adressent ses pleurs ? Peut-être sur la douleur de la perte à l'image de « l'amante restée sur le rivage [qui] suit, les yeux baignés de larmes et sans espoir de le revoir, son amant qui prend la mer, et croit en voir l'image dans la voile déjà lointaine⁴³¹. » Winckelmann cherche à détourner l'ombre de son objet qui disparaît à la manière proustienne d'une émotion esthétique qui fait trembler de joie ou de tristesse en toute ignorance de cause. Ces pleurs-là sont donc tournés vers un passé qui ne passe pas, sans consentir à un apaisement dans le présent. La teneur évidemment poétique de l'image renvoie à la légende de la jeune fille de Corinthe. Le modelage que Butadès de Sicyone⁴³² réalisa à partir du simple contour laissé par sa fille est bel et bien dans l'ordre de ce qui sera soutenu par Winckelmann autour de la représentation de l'art grec. Les larmes signifient précisément ici le refus de la mort, et la persévérance si déraisonnable, voire vaine de l'appropriation de l'art, dans la non-résignation de sa mort.

Les larmes du souvenir de l'art signifient ici l'émergence d'une émotion qui souvent, sous l'effet du traumatisme, n'avait pu prendre chair en la personne⁴³³. Laisser l'émotion

⁴³¹ Winckelmann transpose dans ce passage à la considération des œuvres d'art de l'Antiquité la métaphore aristotélicienne relative à la contemplation des êtres divins qui ne sauraient être qu'entrevis par leurs amants », cf. Aristote, *Des Parties des animaux*, I, 5, 644, b 29. Cf. Catherine Chalié, *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, Fragilité de l'âme*, Paris, Albin-Michel, 2008.

⁴³² Voir Plinie l'Ancien et la naissance de la peinture in *Historia naturalis*, livre XXXV, I, 2, éd. et trad. J.-M. Croisille, Les Belles-Lettres, Paris, 1985. Nous soulignons : timidement la fille du potier en détournant l'ombre de son fiancé contre un mur, a tenté de la faire réapparaître. Ce n'était rien d'autre que l'équivalent d'un *mnéma*. Antigone est une autre figure tragique de ce lien entre la vie, le deuil et la mémoire.

⁴³³ *Odyssée*, trad. V. Bérard, Paris, Gallimard, Folio, 1966, chant 8, 73-100, p. 173. La *catharsis* psychologique opérée par les larmes, en certaines circonstances n'en épuise toutefois pas la signification. Lorsque dans l'*Odyssée*, Ulysse par exemple se cache le visage pour pleurer en écoutant le récit de ses souffrances, c'est sans doute parce que le récit de sa vie, à ce moment-là prend une tournure tragique. Mais en même temps, il commence alors à pouvoir s'en distinguer, grâce aux mots du poète. La *catharsis* qui selon Aristote était l'essence de la tragédie, devient selon Hegel, le but ultime de l'histoire, en produisant grâce aux

prendre chair, c'est donner une dimension spirituelle qui ne s'inscrit pas exclusivement dans un contexte psychologique de l'histoire de l'art. Si pleurer dans ce contexte n'équivaut pas à fermer les yeux dans un aveu d'impuissance face à l'intolérable, c'est bien parce que les larmes donnent à percevoir autre chose que la stupeur de la disparition.



« Le beau s'imprime dans la mémoire d'une manière indélébile »
Baudelaire, « Salon de 1859 »
Œuvres complètes, p. 1087.

ANNEXES

ANNEXE I



Angelica Kauffmann (1741-1807), *Portrait de Winckelmann*, (1764)
Huile sur toile, 63x49 cm. Zürich, Kunsthaus.

Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 163.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET HISTORIQUES
DE JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717-1768).

- 1717 Naissance le 9 décembre, fils de Martin Winckelmann, savetier à Stendal, ville de province sur l'Elbe dans la Altmark.
- 1735 Études au *Köllnisches Gymnasium* à Berlin.
- 1736 Scolarité à la *Altstädtische Schule de Salzwedel*, ville dans la Altmark.
- 1738 Études de théologie à l'université de Halle.
- 1740 Winckelmann est précepteur du fils aîné de la famille von Grolmann à Osterburg, dans la région de Stendal.
- 1741 Études de médecine à l'université d'Iéna.
- 1742 Précepteur de Friedrich Wilhelm Peter Lamprecht à Hadmersleben.
- 1743-48 Professeur à l'école latine de Seehausen dans la Altmark.
- 1748-54 Winckelmann s'exile en Saxe pour devenir le Bibliothécaire du comte Heinrich von Büнау, à Nöthnitz, près de Dresde. Travail de classification dans le cadre de l'élaboration du catalogue de la bibliothèque.
- 1747 L'Abbé Batteux. Parution : *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*.
- 1752 Berlin et Postdam. Winckelmann rédige une description fragmentaire des principales toiles de la galerie de Dresde.
- 1754 Conversion au catholicisme (11 juin).
Conférence à Dresde : « *Gedanken über den mündlichen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte* », trad., *Réflexions sur la présentation orale de l'histoire moderne générale*.
Winckelmann étudie le dessin avec le professeur Adam Friedrich Oeser.
- 1755 Parution de la première édition des *Gedanken über die Nachahmung des griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*.
- 1760 Winckelmann. *Description des pierres gravées du feu baron Stosch*, première tentative pour établir un catalogue de musée.
- 1762-64 Winckelmann. Des exposés sur les fouilles de Pompéi et d'Herculanum
- 1761 Winckelmann. *Notes sur l'architecture des Anciens*.
- 1764-68 Winckelmann. *Geschichte der Kunst des Altertums*.
- 1766 Lessing. Publication du *Laocoon*.
- 1767 Herder, *Fragmente*. Le début du *Sturm und Drang*.
- 1768 Mort de Winckelmann.
- 1778 Les philosophes Rousseau et Voltaire meurent.

ANNEXE II

Abréviations.

Gedanken

J.-J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerei und BildhauerKunst, Sendschreiben und Erläuterung* (1755), *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), traduction de Marianne Charrière Nîmes, Édition Jacqueline Chambon, 1991.

Geschichte

J.-J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Par Mr. J.-J. Winckelmann (1764), *Geschichte der Kunst des Altertums*, Tome I – II, Genève/Suisse, traduit de l'allemand, Minkoff Reprint, 1972.

Briefe

J.-J. Winckelmann, *Briefe, (Lettres)*, éd. par Walther Rehm en collaboration avec Hans Diepolder, 4 vol., Berlin, 1952-1957.



Magasin de moulages en Italie, photographie vers 1875.
 Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, Paris, Éditions Kallimages, 2005, p. 20.

LISTE DES IMAGES

PARTIE I

- Fig. 1. Gravure de la première édition de Winckelmann (1769)
Source : Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of Art History*, London, Yale University Press, New Haven and London, 1994, p. 3.
- Fig. 2. *Antinoüs, Apollon, Laocoon*, marbre, Rome, Musée du Vatican,
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 3. Gravure de monnaie antique de la première édition de Winckelmann (1764).
Source : Alex Potts, *ibidem*, p. 84.
- Fig. 4. Reproduction de la page couverture des *Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs, en fait de peinture et de sculpture*, *Journal étranger*, (Paris, Janvier 1756).
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 5. *Antinoüs*, marbre, Rome, Musée du Vatican.
Source : Alex Potts, *ibidem*, p. 62.
- Fig. 6. *Niobé*, marbre, Florence, Musée Uffizi.
Source : Alex Potts, *ibidem*, p. 104.
- Fig. 7. *Apollon du Belvédère*, marbre, Rome, Musée du Vatican.
Source : Alex Potts, *ibidem*, p. 118.
- Fig. 8. Le *Laocoon* (avant la restauration du bras), marbre, Rome, Musée du Vatican.
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 9. Les *Niobides*, groupe romain d'après un original grec du IV^e ou du III^e siècle, av. J.-C. marbre, Florence, Musée Uffizi, *Niobé*, marbre, Florence, Musée Uffizi.
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 10-11. Michel-Ange, *L'esclave mourant*, (vue de face), marbre, Rome, (1513-1515).
Source : Jean-René Gaborit, *Les Esclaves*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, pp. 4-5.
- Fig. 12. Le *Laocoon*. Rubens, *Descente de croix*, (détail), huile sur toile, 1616, Bruxelles, Cathédrale d'Anvers.
Source : Kennett Clark, « Le pathos », in *Le nu*, tome II, Paris. Le livre de poche, 1969, p. 73.
- Fig. 13-14. François-Xavier Fabre, *Mort d'Abel* (1791), *St-Sébastien* (1795), huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.
Source : Germaine Greer, « L'image de la fragilité masculine », in *Les garçons. Figures de l'éphèbe*, Paris, Haxan, 2003, p. 212.
- Fig. 15. Niobé (détail), *Laocoon* (détail), marbre, Rome, musée du Vatican.
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 16-17. Page titre de l'*Histoire de l'art de l'Antiquité*, première édition (1764).
Source : (Version française), Actes de colloque, *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, pp. 10-11.
Source : (Version anglaise), Alex Potts, *ibidem*, p. 12.
- Fig. 18. *Apollon*, (détail de la tête et des épaules), Rome, musée du Vatican.
Source : Alex Potts, *ibidem*, p. 120.
- Fig. 18 (bis). *Apollon*, (détail du torse), Rome, musée du Vatican.
Source : Alex Potts, *ibidem*, p. 121.
- Fig. 19. *Génie Borghese*, gravure de E. Q. Visconti, Monumenti Scelti Borghesiani, Milan, 1837.
Source : Alex Potts, *ibidem*, p. 169.
- Fig. 20. Lambert-Sigisbert Adam, « détail des pieds », pl. IV dans *Planches anatomiques*, Paris, 1773.
Source : Aline Magnien, *La nature et l'antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 194.
- Fig. 21. Girard Audran, *Proportions du groupe du Laocoon*, gravure.
Source : Aline Magnien, *ibidem*, p. 55.
- Fig. 22. Petrus Camper, *Figures d'expression*, pl. I, 1792.
Source : Aline Magnien, *ibidem*, p. 269.
- Fig. 23. J.-J. Lequeu, « Dessins et proportions de la bouche », in *Nouvelle méthode tendant à perfectionner graphiquement le tracé de la tête de l'homme*, (1792).
Source : *ibidem*, p. 12.

- Fig. 24. Page d'écriture de Winckelmann, vol. 66, fol. 17, Paris, Clichés de la Bibliothèque nationale de France. Source : Élisabeth Décultot, *Johann-Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000, p. 109.
- Fig. 25. *Antinoüs*, marbre, h. 195 cm, 77, Rome, musée du Vatican.
Source : David Irwin, *Neoclassicism*, London, Phaidon, 1997, p. 30.
- Fig. 26. Anton Raphael Mengs, *Winckelmann Holding a copy of the Iliad*, 1758, Oil on canvas, 63.5x49.3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : David Irwin, *ibidem*, p. 26.
- Fig. 27. Johann Heinrich Füssli, *Jeune femme devant le Laocoon*, Mine de plomb, plume, pinceau, lavis sur papier, (1801-1805), Zürich, Kunsthaus.
Source : Catalogue, *D'après l'antique*, Paris, Musée du Louvre, (16 octobre 2000 – 15 janvier 2001), p. 255.
- Fig. 28. *Tête d'un faune*, gravure d'après le buste de la Villa Albani, extraite de Winckelmann, *Les Monuments antiques* (non publiés) *Monumenti Antichi inediti*, Rome 1767.
Source : Élisabeth Décultot, « De la faculté de sentir le beau », in *J.-J. Winckelmann. De la description*, Paris, Macula, 2006, p. 88.

PARTIE II

- Fig. 1. Torse du *Diadumène*, copie romaine d'un original grec de Polyclète, marbre, Paris, musée du Louvre, (430-420 av. J.-C.)
Source : Aline Magnien, *La nature et l'antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 13.
Le groupe du *Laocoon* (vue de dos), Rome, musée du Vatican,
Source : photo personnelle.
- Fig. 2. David, *La mort de Bara*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 3. Fresque bacchanale, *Apollon, Antinoüs*, marbre, Paris, musée du Louvre,
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, Paris, Éditions Kallimages, 2005, p. 212.
- Fig. 4. Michel Ange, *David*, (1501-1505), marbre, H. 4.10 m., Florence, Galerie dell'Accademia.
Photographie Anderson, 1900.
Source : «Le triomphe de Michel-Ange », in *De la sculpture. De la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Taschen, 2006, p. 617.
Michel Ange, *Un esclave mourant* (dit inachevé), 1513-1515, marbre, H. 2.28 m., Florence, Galerie dell'Accademia. Photographie Brogi, 1900.
Source : «Le triomphe de Michel-Ange », in *De la sculpture. De la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Taschen, 2006, p. 617.
- Fig. 5. Détails anatomiques, *Apollon, Antinoüs, Vénus*, marbre, Paris, musée du Louvre.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 213.
- Fig. 6. *Antinoüs*, (détail) marbre, Rome, musée du Vatican.
Apollon à l'omphalos, copie romaine d'un original de 460 av. J.-C., Athènes, musée archéologique national.
Source : photos personnelles, 2008.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 71.
- Fig. 7. *Satyre endormi* dit *Faune d'Herculanum*, Munich, Glyptothek, extrait de Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 2005.
Source : Winckelmann, *ibidem*, p. 256.
- Fig. 8. *Faune endormi* d'Herculanum, marbre, Naples, Musée archéologique national.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 163.
- Fig. 9. Statue en marbre d'Éros, II^e siècle ap. J.-C., H. 1.05 m, marbre, Véria, musée archéologique.
Source : *Éros Grec. Amour des Dieux et des Hommes*, Athènes, Éditions du Ministère de la Culture de Grèce, 1989, pp. 64-65.
- Fig. 10. *Vénus*, (détails), marbre, musée du Louvre, Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 160.
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 11. *Aphrodite, Éros et Pan*, II^e siècle av. J.-C., marbre, Athènes, musée archéologique national.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 110.
- Fig. 12. *Apollon*, (détail du torse), marbre, Rome, musée du Vatican.
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 13. Jeune homme à la chlamyde, (détail), I^{er} siècle ap. J.-C., marbre, Athènes, musée archéologique.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 167.

- Fig. 14. *Apollon*, (détail des genoux), marbre, Paris, musée du Louvre.
Source : Alex Potts, *Flesh and Ideal*, *ibidem*, p. 22.
- Fig. 15. *Le Torse du Belvédère*, I^{er} siècle av. J.-C., marbre, Rome, musée du Vatican.
Source : Alex Potts, *ibidem*, pp. 175-176-177-179.
- Fig. 16. Nymphe, 150 ap. J.-C., marbre, Délos, musée archéologique.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 49.
Hermaphrodite de Pergame, III^e siècle av. J.-C., Istanbul, musée archéologique.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 101.
- Fig. 17. *Vénus*, marbre, Paris, musée du Louvre.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 166.
- Fig. 18. *Laocoon*, (détail vu de dos), musée du Vatican, Rome.
Source : photo personnelle, 2008.
Genca et Lancisi, *Laocoon*, (figure principale en écorché), pl. X dans *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*.
Source : Aline Magnien, *La nature et l'antique*, *ibidem*, p. 89.
- Fig. 19. Chrysostome Martinez, *Nouvelles figures de proportions et d'anatomie du corps humain*, (1686-1689), gravure au burin et eau-forte.
Source : Aline Magnien, *La nature et l'antique*, *ibidem*.
- Fig. 20. Moulé par Salvage, *Écorché d'un sujet dans la pose du Gladiateur Borghèse*. Localisation actuelle inconnue (anciennement Paris, collection anatomique de l'École nationale des Beaux-Arts).
Source : Alain Pasquier, « À l'école de l'antique », in *D'après l'antique*, Paris, Musée du Louvre, p. 392.
- Fig. 21. *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*. Bibliothèque nationale de France, département des imprimés, Paris.
Source : Alain Pasquier, « À l'école de l'antique », in *ibidem*, p. 391.
- Fig. 22-23. Henri Alphonse Périn, *Trois études d'ostéologie et de myologie, d'après le Gladiateur Borghèse*. Id., Deux études de myologie d'après le *Gladiateur Borghèse vu de face et de profil*. sanguine et mine de plomb sur papier végétal.
Source : Alain Pasquier, « À l'école de l'antique », in *D'après l'antique*, Paris, Musée du Louvre, p. 390.
- Fig. 24. Girard Audran, *Proportions du groupe du Laocoon*. gravure, (environ daté 1650), Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.
Source : Aline Magnien, *ibidem*, p. 55.
- Fig. 25-26. Nicolaï Ivanovitch Outkine d'après Salvage, *Muscle de la tête et du cou, os de la tête et vertèbres de l'Apollon du Belvédère*, Paris, Bibliothèque nationale de France.
Source : Alain Pasquier, « À l'école de l'antique », in *ibidem*, p. 393.
- Fig. 27. (détails érotiques), II^e siècle av. J.-C., marbre, Rome, musée archéologique d'Ostia.
Source : Photo personnelle, 2008.
- Fig. 28. Annibal Carrache, Dessins de pieds dans *Livre de portraiture d'Anib Carrache*, gravé par Poilly.
Source : Aline Magnien, *ibidem*, p. 186.
- Fig. 29. (détail de statue), II^e siècle av. J.-C., marbre, Athènes, musée archéologique national.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, pp. 216-217.
Laocoon, (vue de dos), Rome, musée du Vatican.
Source : Photo personnelle, 2008.
- Fig. 30. *Vénus*, (détail), marbre, Paris, musée du Louvre.
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 31. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Quatre oreilles de statues antiques*, (luttteur antique, d'après le gladiateur, d'après une des filles de Niobé, d'après un des fils de Laocoon) Feuille d'un album de Principes de dessin, Sanguine, pierre noire, Montargis, Bibliothèque municipale Durzy, Inv. D. 77.1.
Source : Alain Pasquier, « À l'école de l'antique », in *ibidem*, p. 390.
- Fig. 32. Fragment d'un sexe masculin, marbre, Athènes, Musée archéologique national.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 166.
- Fig. 33. Sexe masculin, bas-relief, Athènes, Musée archéologique national.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 166.
- Fig. 35. Moderno, *La Flagellation*, argent, Vienne, *Kunsthistorisches Museum*.
Source : Bertrand Jestaz, « Les premières copies d'antiques », in *D'après l'antique*, *ibidem*, p. 51.
- Fig. 36. Petrus Paul Rubens, *Descente de croix*, (détail), Bruxelles, Cathédrale d'Anvers, Ph. A. C. L.
Source : Kenneth Clark, *Le nu*, *ibidem*, p. 73.
- Fig. 37. Petrus Paul Rubens, *Laocoon et ses fils*, pierre noire, H. 0,475 ; L. 0,457.
Source : « Laocoon et ses fils », in *D'après l'antique*, *ibidem*, p. 236.

- Fig. 38. (vue d'ensemble), Rome, musée du Vatican.,
Source : Photo personnelle, 2008.
- Fig. 39. *Apollon*, Athènes, musée d'archéologie nationale.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 210.
- Fig. 40. *Laocoon* (détail), Rome, musée du Vatican.,
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 41. Michel-Ange, *Esclave rebelle*, (1513-1515), profil gauche, marbre, Paris, Musée du Louvre,
Source : Jean-René Gaborit, *Les Esclaves*, Paris, Louvre, 2000, p. 5.
Michel-Ange, *Esclave mourant*, face, marbre, Paris, Musée du Louvre.
Source : Jean-René Gaborit, *Les Esclaves*, *ibidem*, p. 6.
- Fig. 42. Michel-Ange, *La Pietà de Palestrina* (détail), (1513-1515), Florence, Galerie de l'Académie.
Source : Kennett Clark, *Le nu*, tome II, Paris, Le livre de poche, 1969, p. 36.
- Fig. 43. Photo d'*Apollon*, (détail), L'éphèbe du marathon, (détail), Réplique antique de l'*Apoxyomène* de l'ysippe, (détail), Rome, musée du Vatican.
Source : photos personnelles, 2008.
- Fig. 44. Détail de torse masculin, Athènes musée archéologique national.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 210.
Dionysos, IV^e siècle, av. J.-C., marbre, Athènes musée archéologique national.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 93.
Hermès de Praxitèle, IV^e siècle, av. J.-C., marbre de Paros, Olympie, Musée archéologique.
Source : Haris Yiakoumis, *L'érotisme sculpté*, *ibidem*, p. 85.

PARTIE III

- Fig. 1. Pages des *Anmerkung* extraite du Manuscrit de Winckelmann.
Sources : archives personnelles.
- Fig. 2. Gravure de la première édition de Winckelmann (1769).
Source : *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, La documentation française, Louvre conférences et colloques, 1991.
- Fig. 3. Domenico Apari (1745-1831), *Clio et l'urne de Winckelmann*, gravure, 1779. Winckelmann-Gessellschaft, Stendal.
Source : Édouard Pommier, Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, *op. cit.*, p. 160.
- Fig. 4. Johann Heinrich Füssli, *L'artiste désespéré devant la grandeur des ruines antiques*, (1778) Zürich, Kunsthaus.
Source : Catalogue, « Antiquité, Moyen-âge et Renaissance », in *D'après l'antique*, *ibidem*, p. 31.
- Fig. 5. Federico Zuccari vers 1540-1609), *Taddeo, frère de l'artiste, copie les monuments antiques de Rome*, dessin au lavis.
Source : Philippe Bruneau, « La grande tradition de la sculpture. Du XV^e au XVIII^e siècle », in *La sculpture. De l'Antiquité au Moyen Age*, Taschen, Paris, 2006, p. 646.
- Fig. 6. Anton Raphael Mengs (1728-1779), *Portrait de Winckelmann*, 1758. Huile sur toile, 63x49 cm. New-York, Metropolitan Museum.
Source : *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. Paris, La documentation française, Louvre conférences et colloques, 1991.
- Fig. 7. Friedrich W. Doell, buste de Winckelmann, marbre, 1781. Rome Musei Capitolini, Protomoteca.
Source : Édouard Pommier, Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, *op. cit.*, p. 160.
- Fig. 8. Hubert Robert, *La découverte du Laocoon*, 1773, huile sur toile, H.1,194 ; L.1,625, Richmond Virginia Museum of Fine Arts.
Source : Antoine de Baecque, Adien Goetz, Catherine Guégan, Sylvain Laveissière, Stéphane Melchior Durand, *l'ABCdaire de Prudhon et le néoclassicisme*, Paris, Flammarion, 1997, p. 12.
- Fig. 9. Herman Posthumus, *Paysage avec ruines antiques*, huile sur toile, H. 0.960 ; L. 1,415, Vienne, Galerie Sankt Lukas, 1983.
Source : « À l'école de l'antique », in *D'après l'antique*, *ibidem*, p. 378.
- Fig. 10. Pages de la première édition de la *Geschichte* extraites du manuscrit de Winckelmann.
Source : archive personnelle.
- Fig. 11. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe in the Roman Campagna*, (détail) 1786. Oil on canvas, 174x206 cm, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.
Source : Antoine de Baecque, Adien Goetz, Catherine Guégan, Sylvain Laveissière, Stéphane Melchior Durand, *l'ABCdaire de Prudhon et le néoclassicisme*, *op. cit.*, p. 110.

- Fig. 12. Gravure de ruines, (1779), 21.6x31.4 cm, musée des Beaux Arts, Besançon.
Source : Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions carré, 1993, p. 321.
- Fig. 13. Réplique antique de l'*Apollon Sauroctone* de Praxitèle. Paris, Musée du Louvre.
Source : Philippe Bruneau, « L'art grec », in *La sculpture. De l'Antiquité au Moyen Age*, Taschen, Paris, 2006, p. 65.
- Fig. 14. *Relief sculpté* d'après l'Histoire de l'art de Winckelmann, 1764, Photo Warburg Institute,
Source : Winckelmann, « Préface », in *Histoire de l'art de l'Antiquité*, p. 39.
- Fig. 15. John Flaxmann, *La mort d'Orpheus*, 1791, crayon et encre lavis, 24.4 x 65.8 cm, Whitworth Art Gallery, Manchester.
Source : David Irwin, *Neoclassicism*, London, Phaidon, 1997, p. 23.
- Fig. 16. Pages des *Anmerkungen*, extraites du Manuscrit de Winckelmann.
Source : archives personnelles.
- Fig. 17. Éphèbe d'Anticythère. Bronze, IV^e siècle, Athènes, Musée national.
Source : Philippe Bruneau, « L'art grec », in *La sculpture. De l'Antiquité au Moyen Age*, Taschen, Paris, 2006, p. 12.
Apollon en Bronze, Portrait d'une tête d'*Apollon* en bronze, Athènes, Musée national.
Source : Nikolaos Kaltsas *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athènes, Kapon Éditions, 2002, p. 518.
- Fig. 18. Adam Friedrich Oeser, *Souvenir de Winckelmann*, dessin au lavis, 1781. Leipzig, Museum der bildenden Künste.
Source : Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 160.
- Fig. 19. Johann Heinrich Füssli, *Jeune femme devant le Laocoon*, Mine de plomb, plume, pinceau, lavis sur papier, (1801-1805), Zürich, Kunsthau.
Source : Catalogue, *D'après l'antique*, *ibidem*, p. 255.
- Fig. 20. Antonio Bosa (1777-1845), bas-relief ornant le socle du cénotaphe de Winckelmann, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, Orto lapidario, Glyptothèque.
Source : Édouard Pommier, *ibidem*.
- Fig. 21. Vis-à-vis de la page de titre du tome I de l'*Histoire de l'art de Winckelmann*, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes.
Source : Édouard Pommier, *ibidem*.
- Fig. 22. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. *Goethe in the Roman Campagna*, 1786-7.
Oil on canvas, 174x206 cm, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.
Source : Antoine de Baecque, Adien Goetz, Catherine Guégan, Sylvain Laveissière, Stéphane Melchior Durand, *l'ABCdaire de Prudhon et le néoclassicisme*, op. cit., p. 110.
- Fig. 23. Fragments de statues.
Athlète. Fragment découvert à Éleusis, 150-100. av. J.-C., Athènes Musée archéologique national.
Source : Philippe Bruneau, « L'art grec », in *La sculpture. De l'Antiquité au Moyen Age*, Taschen, Paris, 2006, p. 89.
Le Torse du Belvédère, marbre, musée du Vatican, Rome.
Source : Alex Potts, *Flesh and Ideal*, *ibidem*, p. 176.
Fragment du Temple d'Egine : Guerrier du fronton ouest, V^e siècle, Munich Antikensammlungen.
Source : Philippe Bruneau, « L'art grec », in *La sculpture. De l'Antiquité au Moyen Age*, Taschen, Paris, 2006, p. 48.
- Fig. 24. Le groupe du *Laocoon*, Musée du Vatican. Rome.
Source : Richard Brilliant, *My Laocoön : alternative claims in the interpretation of artworks*, Berkeley, University of California Press, 2000.
Le groupe du *Laocoon*, (vue latérale et vue du visage), Musée du Vatican. Rome.
Source : photo personnelle, 2008.
- Fig. 25. Michel-Ange, *Pieta*, marbre, Basilique de St-Pierre, Rome.
Source : Kenneth Clark, in *Le nu*, *ibidem*, p. 37.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

- ABBÉ BATTEUX, Charles, *La leçon de lecture*, Paris, Édition des Cendres, 1990, pp. 55-85.
- ABRAMOVICI, Jean-Christophe *Le Livre interdit*, Paris, Payot & Rivages, 1996, 290 p.
- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, P.U.F, 2003, 322 p.
- AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Éditions Hoëbeke, 1998, 94 p.
- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Christian Bourgeois, 1981, 281 p.
- ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura* [1435], trad. fr. J.-L. Schaeffer, Paris, Macula, 1992, 269 p.
- ANDRADE, Oswald de, *Anthropophagies*, trad. fr. J. Thieriot, Paris, Flammarion, 1982, 307 p.
- ANGELLOZ, Joseph-François et Jeanne NAUJAC, *Le classicisme allemand*, Paris, P.U.F, 1975, 126 p.
- ARASSE, Daniel, « La chair, la grâce, le sublime », *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 2005, pp. 441-449.
- ARASSE, Daniel, *Le détail*, Paris, Flammarion, 1996, 459 p.
- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, 189 p.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, trad. sous la direction de P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972, pp. 13-63.
- ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Édition du Seuil, 1977, 641 p.
- ARISTOTE, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, trad. et notes de J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1998, 129 p.
- ARTZ, Frederick B., *From the Renaissance to Romanticism. Trends Style, Art, Literature, and Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1962, 558 p.
- ATKINSON, Geoffroy, *Les relations de voyages du XVIII^e siècle et l'évolution des idées*, New York, B. Franklin, 1971, 220 p.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr. C. Heim, Paris, Gallimard, 1967, 559 p.
- AUGÉ, Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, 134 p.
- AYRAULT, Roger, *La genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier, 1961, 288 p.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005, 320 p.
- BARASH, Moshe, « Pathos Formulae : Some Reflections on the Structure of a concept », in *Imago Hominis : Studies the Language of Art*, Vienne, IRSA, 1991, pp. 119-127.
- BARRET-KRIEGER, Blandine, *La défaite de l'érudition*, Paris, P.U.F, 1988, volume III, 350 p.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 187 p.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 306 p.

- BAUDRY M. T. et D. BOZO, *La sculpture. Méthode et vocabulaire, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1978.
- BAUMECKER, G., *Winckelmann seinen Dresdner Schriften*, Berlin, 1933, 281 p.
- BAXANDALL, Michael « Opinions d'humanistes et points de vue humanistes », in *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture*, Paris, Seuil, 1989, pp. 15-36.
- BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, 652 p.
- BAZIN, Hervé « Pays germanique », in *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, pp. 519-536.
- BECQ, Annie « Le grand beau », in *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, volume II, Paris, Éditions Jean Touzot, 1984, pp. 515-587.
- BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991, 100 p.
- BELTING, Hans, « L'héritage de Vasari. L'histoire de l'art est-elle un processus ? » *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, pp. 107-123.
- BELTING, Hans, Arthur DANTO, J. GALARD, M. HANSMANN, N. MAC GRÉGOR, W. SPIEF, M. WASCHEK, *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?* Paris, Gallimard, 2000, 223 p.
- BELTING, Hans, *Image et culte, Une histoire de l'image avant l'époque de l'art, (Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunst*, Munich, Beck, 1990), traduction française par Frank Muller, Paris, Cerf, 1998, 790 p.
- BELTING, Hans, *La vraie image. Croire aux images ?* Paris, Gallimard, 2007, 281 p.
- BELTING, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, pp. 61-72.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, 346 p.
- BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- BENJAMIN, Walter « Petite histoire de la photographie » [1931], in *L'homme le langage et la culture*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1974, p. 70.
- BENJAMIN, Walter *Origine du drame baroque allemand*, [1928], trad., S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, pp. 43-44.
- BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion, 1986, 188 p.
- BENJAMIN, Walter, *Lettres nouvelles*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, IV, I, 1983.
- BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau, 1978, pp. 149-167.
- BERGER, Arnold E. « Der junge J.-C. Herder und Winckelmann », in *Studien zur deutschen Philologie*, éd. par Ph. Stauch, 1903, pp. 217-235.
- BERTRAND, Louis, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France et les premières années du XIX^e siècle*, Paris, 1908, rééd. Genève, 1968, 425 p.
- BISHOP, Clifford, *Le sexe et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1997, 184 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993, 289 p.
- BLUMENBERG, Hans, « Nachshmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des Schöpferischen Menschen », in *Wirklichkeiten denen wir leben. Aufsätze und eine Rede (1957)*, Stuttgart, P. Reclam, 1981, pp. 55-103.
- BLÜMNER, Hugo « Preface to Lessing's Antiquarischen Briefe », *Deutsche National-Literatur*, Nr. 66, i-xviii.

- BOSSERT, Adolphe, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Hachette, 1913, 215 p.
- BOURGUET, Marie-Noëlle « L'explorateur », in *L'homme des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 292-315.
- BOYER, Philippe, *Le romantisme allemand*, Paris, MA Éditions, 1985, 269 p.
- BRAGUE, Rémi, *Europe, la voie romaine*, Paris, Gallimard, 1992, 187 p.
- BRAITMAIER, F., *Geschichte des poetischen Theorie von den Diskursen des Maler bis auf Lessing*, 2 parties (Frauenfeld, 1888-1889).
- BRAVO, Benedetto, *Philologie, histoire, philosophie de l'histoire. Étude sur J.-G. Droysen, historien de l'Antiquité*, Wrocław-Varsovie-Cracovie, 1968, 199 p.
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957, 389 p.
- BREDEKAMP, H., M. DIERS, et C. SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums*, Hamburg, 1990, non paginé.
- BRILLIANT, Richard, *My Laocoön : alternative claims in the interpretation of artworks*, Berkeley : University of California Press, 2000, 146 p.
- BRUNSCHVIG, Marcel, *L'Abbé Du Bos rénovateur de la critique au XVIII^e siècle*, Paris, thèse, 1904.
- BUFFON, Georges Louis Leclerc, *Histoire naturelle, générale et particulière*, [1749-1788], Paris, tome III, 447 p.
- BURY, Emmanuel, *Le Classicisme*, Paris, Nathan, 1993, 127 p.
- BUTLER, Eliza Mariau, *The Tyranny of Greece over Germany : a study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of XVIII^e, XIX^e and XX^e centuries*, Boston, Beacon Press, 1958, 351 p.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, 254 p.
- CAMBY, Ph., *L'érotisme et le sacré*, Paris, Dervy, 2006, 248 p.
- CANAT, René, *L'hellénisme des romantiques*, 3 tomes, Paris, Didier, 1951-1955, 127 p.
- CAÛN J. et A. de MIJOLLA, *Souffrance, plaisir et pensée*, Paris, P.U.F, 1981, pp. 141-164.
- CASSIN, Barbara « Procédures sophistiquées pour construire l'évidence », *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 19.
- CASSIRER, Ernst « Eidos und Eidolon : Das Problem des Schönen und der Kunst Platons Dialogen », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II : Vorträge 1922-23 (Leipzig-Berlin, 1924), 1-27, trad., « Eidos und Eidolon : le problème du Beau et de l'art dans les dialogues de Platon », in *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995.
- CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, traduit de l'allemand par P. Quillet, Paris, Fayard, 1990, 351 p.
- CAYLUS, Anne François de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, 7 volumes, 1752-1757, non paginé.
- CERTEAU, Michel de, *L'absent de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1973, 185 p.
- CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris Gallimard, 1975, 327 p.
- CHALIER Catherine, *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, Fragilité de l'âme*, Paris, Albin Michel, 205 p.
- CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1998, 292 p.
- CHASTEL, André, *L'histoire de l'art, fins et moyens*, Paris, Flammarion, 1980, 271 p.
- CHÂTEAU, Dominique, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, 231 p.
- CHÂTELET, François, « Les Lumières. XVIII^e siècle », in *Histoire de la philosophie*, volume IV, Paris, Hachette, 1972.
- CHEBEL, Malek, *La formation de l'identité politique*, Paris, P.U.F, 1986, 223 p.
- CLAIR, Jean « Cronos et Mnemosyne », in *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, pp. 27-52.

- CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, 193 p.
- CLAIR, Jean, *De immundo. Apophasisme et apocastase dans l'art aujourd'hui*, Paris Galilée, 2004, 135 p.
- CLAIR, Jean, *Le Nu et la norme*, Paris, Gallimard, 1988, 142 p.
- CLAIR, Jean, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16.
- CLARK, Kenneth, *Le nu*, tome I, II, Paris, Le livre de poche, 1969.
- COHN, Danièle « Ce que Goethe a vu en Italie », in *Johann Wolfgang Goethe. L'Un, l'Autre et le Tout*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 202-215.
- COLLINGWOOD, Robin George, *The principles of art*, Oxford, Clarendon Press, 1938, 160 p.
- COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux*, volume I, Paris, José Corti, 1988, 129 p.
- COQUERY, Emmanuel « L'anatomie d'une Académie », in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori, [1640-1700]*, Paris, Somogy Éditions d'art, pp. 148-156.
- COUDREUSE, Anne, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, 270 p.
- COZEA, Angela, *La fidélité aux choses. Pour une perspective benjaminienne*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1996, 200 p.
- DAGOGNET, François, *Le corps multiple et un*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, Delagrang, 1992, 216 p.
- DALTROP, Georg, *Die Laokoöngruppe im Vatican*, Konstanz, 1982, 210 p.
- DAMISCH, Hubert, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992, 237 p.
- DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Seuil, 2000, 340 p.
- DAVIS, Whitney, « Winckelmann divided : Mourning the Death of Art History », in *The Art of History : A Critical Anthology*, Oxford University Press, Edited by Donald Preziosi, 1998, pp. 40-51.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, 412 p.
- DÉCULTOT, Élisabeth et Mark LEDBURY, *Théories et débats esthétiques au XVIII^e siècle. Éléments d'une Enquête/Debates on Aesthetics the Eighteenth Century. Questions of theory and Practice*, Paris, Honoré Champion, 2001, 340 p.
- DÉCULTOT, Élisabeth, J.-J. Winckelmann. *De la description*, Paris, Macula, 2006, 206 p.
- DÉCULTOT, Élisabeth, J.-J. Winckelmann. *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, P.U.F, 2000, 337 p.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de minuit, 1988, 188 p.
- DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, 440 p.
- DERRIDA, Jacques, *Mimésis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 55-93.
- DESHUSSES, Pierre « Le siècle de la raison et de la sensibilité », in *Anthologie de littérature allemande*, Paris, Dunod, 1996, pp. 93-153.
- DESSOIR, M., *Geschichte des neueren deutschen Psychologie*, Berlin, 1902.
- DIDEROT, Denis, *Écrits sur l'art et les artistes*, Paris, Hermann, 2007, pp. 48-51.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1875-1877, X., 417 p.
- DIDI-HUBERMAN « Aby Warburg, et l'autre temps de l'histoire », *La part de l'œil, Problèmes de la Kunstwissenschaft*, 1999-2000, N. 15-16, p. 219.
- DIDI-HUBERMAN, Georges « La double distance », in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, pp. 103-123.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 332 p.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, 286 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 336p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, 592 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999.
- DILLY, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort/Main, 1979.
- DILTHEY, W., *Das Erlebnis and die Dichtung*, 4^e édition (Leipzig, 1913) 42 sq, trad. « Goethe et l'imagination poétique », in *Écrits d'esthétique* Paris, Editions du Cerf, 1995, pp. 227-288.
- DODDS, E.R., *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 75-89.
- DROIXHE, Daniel, *L'homme des Lumières et la découverte de l'autre*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1985, 224 p.
- DUBUS, Pascale, *L'art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS Éditions, 2006, 121 p.
- DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, Maspero, 1971, 611 p.
- DUPONT Florence et Thierry ÉLOI, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001, 154 p.
- DÜPPENGISSER, Adolf « Der Gründliche geborene Heide », in *Religion, Theologie und Kirche bei Winckelmann*, Passau, 1981, pp. 54-78.
- DURAND, Gilbert, *Beaux-Arts et archétypes*, Paris, P.U.F, 1989, 287 p.
- DURAND, Jean-Louis et Françoise FRONTISI-DUCROUX « Idoles, figures et masques », *Revue archéologique*, 1982, tome I, pp. 81-108.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel Retour*, Paris, Gallimard, 1989, 182 p.
- ÉLIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs, Über des Prozess der Zivilisation* [1969] traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973, 342 p.
- ELKINS, James, *Why Are Our Pictures Puzzles ?* New York, Routledge, 1999, 293 p.
- ESPAGNE, Michel « L'homme de Winckelmann ; les leçons de la nature », in *Images de l'homme au XVIII^e siècle* sous la direction de J.-P. Paul, Presses du centre de recherches germaniques de Nancy II, 1995, pp. 129-141.
- ESPAGNE, Michel « Winckelmann, La Saxe et la Grèce », in *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe. XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, 2000, pp. 115-133.
- ESPAGNE, Michel et Michael WERNER, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris, Éditions recherches sur les Civilisations, 1988, 476 p.
- ESPAGNE, Michel, et Michael WERNER, *Philologiques. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, tome I-II, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1990.
- ESPAGNE, Michel, *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe (XVIII^e-XIX^e)*, Paris, P.U.F, 2000, 328 p.
- ESPAGNE, Michel, *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Almuth Grésillon, Michael Werner éd., 1985, pp. 51-67.
- ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, P.U.F, 1999, 286 p.
- ETTLINGER, L. D. « Exemplum Doloris : Reflections on the Laocoön Group », in *De artibus opuscula XL. Essays Honor of Erwin Panofsky*, ed. Milard Meiss, vol. I, New-York, 1961, pp. 121-126.
- FAIVRE, Antoine, *L'ésotérisme au XVIII^e siècle en France et en Allemagne*, Paris, Seghers, 1973, 224 p.

- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, 152 p.
- FÉDIDA, Pierre, *L'Absence*, Paris Gallimard, 1978, 521 p.
- FERRETTI, Silvia, *Cassirer, Panofsky, Warburg : Symbol, Art and History*, New-Haven and London, 1989, 282 p.
- FERRONE, Vincenzo « L'homme de science », in *L'homme des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 211-252.
- FINKIELKRAUT, Alain, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, 185 p.
- FOLKIERSKI, W., *Entre le classicisme et le romantisme : étude sur l'esthétique et sur les esthéticiens du XVIII^e siècle*, [1925], Paris, H. Champion, 1969, 604 p.
- FONTENELLE, *Textes choisis (1683-1702)*, Paris, Éditions sociales, 1967, 288 p.
- FOUCAULT, Michel, *Folie et raison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 583 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Tome 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 46-66.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990, 400 p.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, 1988, 115 p.
- FREEDBERG, David, *Le pouvoir des images*, trad. de l'anglais par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998, 501 p.
- FREUD, Sigmund « Pulsions et destin des pulsions », (1915), in *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1997, pp. 25-40.
- FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen der Kultur* [1929], *Malaise dans la civilisation*, Paris, Gallimard, 1971.
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, trad. Marie Bonaparte : « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 163-210.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, chap. XXII, pp. 382-405.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, P.U.F, 1971, 573 p.
- FRISCHAUER, Paul, *La sexualité dans l'Antiquité*, Paris, Marabout, 1969, 226 p.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Figures du masque en Grèce ancienne », [1983], Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Tome II, Paris, La Découverte, pp. 28-73.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2000, 241 p.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Les mystères du Gynécée*, Paris, Gallimard, 1998, 201 p.
- FUMAROLI, Marc, *Les Abeilles et les araignées*, Paris, Gallimard, 2007, 890 p.
- GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Le Seuil, 1996, 533 p.
- GADAMER, Hans Georg, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965, pp. 469.
- GADAMER, Hans-Georg, *L'actualité du beau*, Éditions Alinea, Aix-en-Provence, 1992, 203 p.
- GAEHTGENS, Thomas W., MICHEL, Christian, RABREAU, Daniel et SCHNIEDER, GÉLIS, Jacques, « Le corps, l'Église et le sacré », *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 2005, pp. 17-40.
- GAEHTGENS, Thomas, W., *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, volume II, 2001, 543 p.
- GALARD, Jean, François, CHÂTELET, *Mort des beaux-arts*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 124 p.
- GÉNETIOT, Alain, *Le classicisme*, Paris, P.U.F, 2005, 475 p.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, 150 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, 388 p.

- GENET-VARCIN, E. et Jacques ROGER, *Bibliographie de Buffon*, P.U.F, 1954, 185 p.
- GENGEMBRE, Gérard « L'esthétique des idéologues », *Philologiques*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, pp. 89-104.
- GENS, Jean-Claude et Pierre RODRIGO, *Esthétique et herméneutique : la fin des grands récits*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, 148 p.
- GERARD, Kent, Gert, HEKMA, *The Pursuit of Sodomy : male homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, New York, Kent Gerard, Gert Hekma editors, pp. 163-174.
- GÉRARD, René, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, thèse présentée à la faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Paris, Nancy, Imprimerie G. Thomas, 1963, (non paginé).
- GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2000, 192 p.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, 1989, 304 p.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1983, 636 p.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998, 486 p.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1976, 351 p.
- GODDARD, Jean-Christophe et Monique LABRUNE, *Le Corps*, Paris, Vrin, 1992, pp. 71-90.
- GOETHE, Johann Wolfgang, « Winckelmann und sein Jahrhundert », in *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zürich, 1965, pp. 429-433.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Conversation avec Eckermann, (vendredi, 16 juillet 1827)*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1949, pp. 165-166.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Écrits sur l'art*, choisis et traduits par J.M. Schaeffer, Paris, Klincksiek, 1983, 290 p.
- GOMBRICH, Ernst Hans, « L'art des Grecs », in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduction de l'anglais de Jacques Morizot et Antoine Capet, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, pp. 19-51.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Aby Warburg : An Intellectual Biography*, Oxford, Phidon, 1986, 376 p.
- GOMBRICH, Ernst, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, 434 p.
- GRAPPIN, Pierre, *L'Allemagne des lumières*, Paris, Didier Érudition Paris, 1982, 428 p.
- GREENBERG, David, F., *The Construction of Homosexuality*, Chicago Press and London, 1988, 635 p.
- GRIENER, Pascal, *L'esthétique de la traduction, Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Paris, Droz, 1998, 110 p.
- GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, pp. 7-85.
- GURCKER, E., *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, 2 volumes, Paris, 1883-1896.
- GUSDORF, Georges, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983, 430 p.
- GUSDORF, Georges, *L'avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*, Paris, 1973, 589 p.
- GUSDORF, Georges, *La Conscience révolutionnaire. Les idéologues*, Paris, Payot, 1978, 527 p.
- GUSDORF, Georges, *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1971, 550 p.
- GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, 451 p.

- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Mouton, 1976, 367 p.
- HARTOG, François *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003, 257 p.
- HARTOG, François, « Faire le voyage d'Athènes : J.-J. Winckelmann et sa réception française », in *Winckelmann et le retour à l'antique*, pp. 127-143.
- HARTOG, François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 20-51.
- HASARD, Paul, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, 429 p.
- HASKELL, Francis « Winckelmann et son influence sur les historiens », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, La documentation française, 1991, pp. 88-104.
- HASKELL, Francis, *Art et société*, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, pp. 15-35.
- HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, Paris, Champs Flammarion, 1993, 275 p.
- HASKELL, Francis, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991, p. 625.
- HASKELL, Francis, Nicholas PENNY, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, traduction François Lissarague, Paris, Hachette, 1999, 259 p.
- HATFIELD, Henry, Caraway, *Winckelmann and his german critics, 1755-1781. A prelude to the classical Age*, New York, King's Crown Press, Morningside Heights, 1943, 213 p.
- HAWLEY, Henry, *Neo-Classicism, Style and Motif*, New York, Abrams, 1964, 242 p.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris, Le livre de poche, 1961, 444 p.
- HEGEL, *Cours d'esthétique*, tome I, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier-Montaigne, 1995, 128 p.
- HEGEL, *La phénoménologie de l'Esprit* (1807), trad. J. Hyppolite, Aubier-Montaigne, Paris, 1941, tome I, pp. 310-332.
- HENRICH, Albert « Loss of Self, Suffering, Violence : The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard », in *Harvard Studies classical philology*, London Harvard University Press, 1984, p. 216.
- HENTSCH, Thierry, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, les éditions de Minuit, 1988, 290 p.
- HERDER, Johann Gottfried, « Plastik », in *Kritische Wäldchen, Sämmtliche Werke*, 1778, p. 87-115.
- HERDER, Johann Gottfried, *Auch eine Philosophie des Geschichte/Une autre Philosophie de l'histoire*, trad. de Max Rouché, Paris, 1964, p. 185-221.
- HERDER, Johann Gottfried, *Histoire et cultures. Une autre philosophie de l'histoire*, présentation par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2000, 201 p.
- HERDER, Johann Gottfried, *Le tombeau de Winckelmann*, traduction M. Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, 111 p.
- HERDER, Johann Gottfried, *Plastik*, Leipzig, 1778, J.-G. HERDER, *Werke*, G. Arnold, M. Bollacher et alii (éd.), 10 vol., Frankfurt/Main, 1988, 210 p.
- HERDER, Johann Gottfried, *Sämmtliche Werke*, Berlin, éd. Bernhard Suphan, (1877-1913), VIII, 452 p.
- HERDER, Johann Gottfried, *Une autre philosophie de l'histoire, (Auch eine Philosophie des Geschichte)*, introduction, traduction, notes par Marx Rouché, Paris, 1964, 369 p.

- HERNANDEZ, Ludovico, *Les procès de sodomie aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, 1920.
- HETTNER, *Geschichte der deutschen Litteratur im XVIII Jahrhundert*, 2^e livre ; 4^e éd. Brunswick, 1893, 331 p.
- HEYNE, Gottlob « Éloge de Winckelmann », in *Winckelmann, lettres familières*, Yvedon, 1784, 2 volumes, (non paginé).
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Gesammelte Werke Einzelausgaben*, Francfort-sur-le-Main, Herbert Steiner, 1966, 189 p.
- HOLLY, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca and London, 1984, pp. 158-193.
- HOLTZMANN, Bernard et Alain PASQUIER, *Histoire de l'art antique*, Paris, École du Louvre. Réunion des musées nationaux, 1998, 365 p.
- HOLTZMANN, Bernard, « Aspects du goût antique pour l'antique », in *D'après l'Antiquité*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, pp. 23-28.
- HOMÈRE, *Odyssée*, trad. V. Bérard, Paris, Gallimard, Folio, 1966, chant 8, 73-100, p. 173.
- HONOUR, Hugh, *Le néoclassicisme*, Paris, Le livre de poche, 1998, 283 p.
- HOWARD, Seymour « *On the Reconstruction of the Vatican Laocoön Group* », *Antiquity Restored : Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienna, 1990, pp. 42-62.
- HOWARD, Seymour, *Laokoon Lessing Herder Goethe*, New York, Holt, 1910.
- HUBERT, Gérard, *La Sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Éditions de Boccard, 1964, 532 p.
- IRWIN, David, *Neoclassicism*, London, Phaidon, 1997, 447 p.
- JÄHNIG, Dieter, « La connaissance de l'art chez Jacob Burckhardt », pp. 9-25.
- JAUSS, Hans Robert (éd.), *Nachahmung und Illusion* [1964], Munich, Eidos, 1969, 210 p.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, 305 p.
- JORET, Charles, *Herder et la renaissance littéraire en Allemagne au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1875, p. 291.
- JUSTI, Carl, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1866-1872, 2^e vol. 5^e édition Cologne, 1956, (pagination inconnue)
- KALTSASM, Nikolaos, *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athènes, Kapon Éditions, 2002, 374 p.
- KAYSER, Wolfgang, « Goethes Auffassung von der Bedeutung der Kunst », in W. K., *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien*, Göttingen, 1961, 83 p.
- KLEIN, Robert, « Le système des proportions », in *De Sculptura*, [1504], Genève, Droz, 1969, pp. 75-91.
- KLEIN, Robert, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, 496 p.
- KOEHN, Barbara « Une autre philosophie de l'Histoire de J.-G. Herder », *L'Allemagne des Lumières à la modernité*, Rennes, P.U.R, 1997, pp. 53-62.
- KOHLER, Denis, *Philologiques*, tome I, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, 283 p.
- KONSTANTINOU Evangelos et Ursula WIEDENMANN, *Europäischer Philhellenismus. Ursachen und Wirkungen*, Neuwied, Hieronymus, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé*, traduit par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1990, 83 p.
- KOVACS, Katalin « La naissance d'un genre littéraire : la critique d'art au XVIII^e siècle », *Théories et débats esthétiques au 18^e siècle. Éléments d'une Enquête/Debates on Aesthetics the Eighteenth Century. Questions of theory and Practice*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 211-251.
- KRAKOWSKI, E., *L'esthétique de Plotin et son influence*, Paris, 1929, 112 p.

- KRIEGER, Blandine, *L'histoire à l'âge classique*, 3/ Les académies de l'histoire, « Antiquaires et historiens », Paris, P.U.F, 1988, pp. 221-264.
- KRIEGER, Blandine, *L'histoire à l'âge classique*, tome II, Paris, P.U.F, 1988, 350 p.
- KRIEGER, Blandine, « Antiquaire et historiens », *L'histoire à l'Âge classique*, tome III, pp. 221-264.
- KRISTELLER, Paul, Oskar, *Le système moderne des arts*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, 128 p.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.
- KULTERMANN, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, Vienne/Düsseldorf, Munich/ New York, 1996.
- KUNZE, Christian, « Zur Datierung des Laokoön und der Skyllagruppe aus Sperlonga », in *Jahrbuch der deutschen archäologischen Instituts*, III, Frankfurt, 1996, pp. 139-223.
- LACOUÉ-LABARTHE, L'imitation des modernes, Paris, Galilée, 1986, 289 p.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe « Diderot, le paradoxe et la mimésis », in *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1987.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *Le mythe nazi*, Le Moulin du Château, Éditions de l'aube, 1998, 74 p.
- LAPLANTINE, François « L'anthropologie genre métis », *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, 2002, 146 p.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F. 1990, 263 p.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 190 p.
- LE TARGAT, Fr, *Saint Sébastien dans l'histoire de l'art depuis le XV^e siècle*, Paris, J. Damase, 1977.
- LEFEBVRE, Jean, *Études dans l'Antiquité*, Paris, Nathan, 1970.
- LEGNER, Anton, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler des Romanik*, Cologne, 1985.
- LEGNER, Anton, *Reliquien Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 325 p.
- LEPENIES, Wolf, *Autoren und Wissenschaftler im XVIII^e Jahrhundert. Linné, Buffon. Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*, Munich, Hanser, 1988, pp. 91-120.
- LEPPMANN, Wolfgang, *Winckelmann*, London, Victor Gollancz (ed.), 1971, 312 p.
- LESSING, Gotthold E., *Laocoon*, suivi de *Lettres concernant l'Antiquité et Comment les Anciens représentaient la mort*. [1964], , traduit de l'allemand par Courtin, Paris, Hermann, 1990, 239 p.
- LEVER, Maurice *Les bûchers de Sodome*, Fayard, Paris, 1985, 178 p.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, 273 p.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La tache aveugle. Essai sur la relation de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, 263 p.
- LOCQUIN, Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, H. Laurens, 1912, 344 p.
- LOMBARD, A., *L'Abbé Du Bos : Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Paris, thèse, 1913.
- LORAUX Patrice, *Le tempo de la pensée*, Paris, Le Seuil, 1993, 452 p.
- MAGNIEN, Aline, *La nature et l'antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, 468 p.
- MAKARIUS, Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, 256 p.
- MALABOU, Catherine, *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000, 327 p.
- MARIETTE, Pierre-Jean, *Bibliothèque dactylographique ou catalogue raisonné des ouvrages qui traitent des pierres gravées, Traité*, tome I, p. 241.
- MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, 1967, 262 p.

- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F, 1968, 482 p.
- MAY, Kurt, *Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken ihrem Zusammenhang*, Berlin, 1923.
- MCEVILLY, Thomas, « Histoire de l'art ou histoire sainte », *Art contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, pp. 121-153.
- MÉNARD, Guy, *De Sodome à l'exode*, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 328, p. 334.
- MÉROT, Alain, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, Paris, École nationale des beaux-arts, (ensba), 1996, réactualisé en 2003, 543 p.
- MEYER, Hans Heinrich, 1768-1832, directeur de l'Académie de dessin de Weimar, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern*.
- MICHAUD, Éric, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 210-228.
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, 298 p.
- MINAZZOLLI, Agnès, *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris, éd. Serge Trottein, 2000, pp. 53-80.
- MISRAHI, Robert, *Désir et besoin*, Paris, Éditions Ellipses, 2001, 77 p.
- MISRAHI, Robert, *Entre désir et renoncement*, Paris, Gallimard, 2005, 146 p.
- MOLINEUX, John H., *Simonides : a Historical Study*, Bolchazy-Carducci Publishers, Illinois, Wauconda, 1992.
- MOMIGLIANO Arnaldo, *Les fondations du savoir historique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1992, pp. 93-126.
- MOMIGLIANO, Arnaldo « L'histoire ancienne et l'Antiquaire », in *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, trad. A. Tachet, Paris, Gallimard, 1983, 482 p.
- MONDADA, Lorenza et Francesco PANESE, « L'image comme dispositif : entre construction de l'objectivité et mise en spectacle », in *Derrière les images*, Neufchâtel. Éditions du Musée d'ethnographie, 1998, pp. 23-61.
- MONDHER, Kilani, *L'invention de l'autre : essai sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 1994, 318 p.
- MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1964.
- MOREAU, Pierre, *Ames et thèmes romantiques*, Paris, J. Corti, 1965, 314 p.
- MORELLI, *De la peinture italienne, Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Paris, Éditions de la Lagune 1994, 537 p.
- MUELLER, Eduard, *Geschichte der Theorie des Kunst bei den Alten*, Brelau, 1834-37.
- MUNRO, Thomas, *Les Arts et leurs relations mutuelles (The Arts and their Interrelations, 1949)*, trad. M. J. Dufrenne, Paris, P.U.F, 1954, 561 p.
- MURR, Christoph Gottlieb von, *Bibliothèque de Peinture, de Sculpture, et de Gravine*, (Francfort et Leipzig : Krauss, 1770).
- NADEIJE LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, 2006, 287 p.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Anne-Marie Métailié, 1992, 164 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, traduit par Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1980, 328 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde Considération intempestive*, trad. H. Albert, Paris, Flammarion, 1988, pp. 75-81.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, 3 volumes, 451 p.
- OLDENDORFF, Antoine, *Corps, sexualité et culture*, 1969, Paris, Bloud et Gay, 136 p.
- OTTO, Walter « Apollon », in *Les dieux de la Grèce*, Paris, Payot, 1993, 330 p.

- OUTRAM, Dorinda, *Winckelmann, The body and the french revolution*, Cambridge, University Press, 165 p.
- PANOFSKY, Erwin, « Aby Warburg », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, in *The outsider as insider*, N.17, pp. 36-39.
- PANOFSKY, Erwin, « Le mouvement néo-platonicien et Michel-Ange » *Essais d'Iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 255-313.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Gallimard, Paris, 1983, pp. 17-48.
- PANOFSKY, Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations ; essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1980, 322 p.
- PAPAIOANNOU, K., *L'art Grec*, Paris, Mazenod, 1972, 636 p.
- PARISSET, François-Georges, *L'art néoclassique*, Paris, P.U.F, 1974, 181 p.
- PATZER, H., *Die griechischen Knabenliebe*, Wiesbaden, 1982, 135 p.
- PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, 1996, 460 p.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.
- PAZ, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 217.
- PLATON, *Œuvres complètes*, trad. française, L. Robin, Gallimard, tomes, I-II, 1950.
- PLINE L'ANCIEN et la naissance de la peinture *Historia naturalis*, livre XXXV, I, 2, éd. et trad. J.-M. Croisille, Les Belles-Lettres, Paris, 1985, (non paginé).
- PODRO, Michael « Un traité de Herder : Plastik », in *Histoire de l'histoire de l'art, XVIII^e et XIX^e siècles*, tome I, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, 1995, pp. 329-340.
- PODRO, Michael, *Les historiens d'art*, Brionne, Gérard Montfort, 1990, 159 p.
- POHLENZ, Max « Laokoön », in *Die Antike* 9, 1933, pp. 54-71.
- POMEAU, René, *L'Âge classique III, (1680-1720)*, Paris, Arthaud, 1971, 305 p.
- POMEAU, René, *L'Europe des Lumières*, Paris, Stock, 1966, 240 p.
- POMEZNY, Franz *Grazie und Grazien der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhundert*. Hambourg et Leipzig, 1900, pp. 57-66.
- POMIAN, Krzysztof « Mariette et Winckelmann », in *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris, Gallimard, pp. 213-248.
- POMIAN, Krzysztof *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1987, 367 p.
- POMIAN, Krzysztof, Colin B. BAILEY et Thomas W GAEHTGENS, *Histoire artistique de l'Europe. XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1998, 394 p.
- POMIAN, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 15-78.
- POMMIER, « Geschichte des Porträtbildneri Wachs. Ein Versuch », in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses, 1909-1910 ; rééd. par Thomas Medicus*, Berlin, Akademie Verlag, 1993.
- POMMIER, Édouard, « introduction », in *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1995, tome I, pp. 22-26.
- POMMIER, Édouard, *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, 288 p.
- POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991.
- PORTER, Roy et Georges VIGARELLO « Prospections anatomiques et observation », in *Histoire du corps*, tome I, Paris, Le Seuil, pp. 343-346.
- POTTS Alex, *David contre David* tome II, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, pp. 647-669.

- POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal : Winckelmann and the origins of Art History*, Yale University Press, New Haven, 1994, 294 p.
- PRAZ, Mario, *Goût néoclassique*, traduit de l'italien par Constance Thompson-Pasquali, Paris, Le Promeneur, 1989, 535 p.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998, 492 p.
- PREISENDANZ, Wolfgang, « Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung », H. Steffen (éd.), *Die Deutsche Romantik, Poetik, Formen, Motive*, Gottingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1967, pp. 54-74.
- RAULET, Gérard, *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 415-449.
- RECHT, Roland, *Le texte de l'œuvre d'art. La description*, Colmar, Presses universitaires de Strasbourg, 1998, 184 p.
- RENAN, Ernst, *Prière sur l'Acropole, Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1948, p. 759.
- RENSSELAER, W. Lee « Ut pictura poesis : the Humanistic Theory of Painting », (1940), trad., *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991, 1998, 215 p.
- RESEMANN, Angela, « Dessins néoclassiques et romantiques », in *Néoclassicisme et Romantisme*, Paris, Könemann, 2000, pp. 480-500.
- RICHTER, Simon, *Laocoon's body and the aesthetics of pain*, Detroit, Wayne State University Press, 1992, 231 p.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 675 p.
- RIFFATERRE, M. « Chateaubriand et le monument imaginaire », in *La production du texte*, Paris, Seuil, 1974, pp. 131-173.
- RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997, 455 p.
- ROSENBLUM, Robert *L'Art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, Brionne, France, G. Monfort, 1989, 253 p.
- ROSENTHAL, B., *Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters*, Berlin, 1933, 215 p.
- ROUBAUD, Jacques et Maurice BERNARD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, 1997, 128 p.
- ROULET, Gérard, *Aufklärung, Les Lumières allemandes*, Paris, 1995, p. 236.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 2005, 191 p.
- RÜSEN, Jörn, « Esthétisation de l'histoire et historicisation de l'art », in Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Tome II, Paris, Albin Michel, pp. 179-194.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, 444 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, 400 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, 346 p.
- SCHEFER, Olivier, Laurent MARGANTIN et Charles LEBLANC, *La Forme poétique du monde, anthologie du Romantisme allemand*, Paris, Corti, 2003, 759 p.
- SCHELLING, F.W.J. [1978 (1807)], « Discours des arts plastiques » in *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet, Paris, Klincksieck, pp. 110-189.
- SCHILLER F., et Albert HENRICH, « Loss of Self, Suffering, Violence : The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard », *Harvard Studies classical philology*, London Harvard University Press, 1984, 216 p.

- SCHLAFFER, Hannelore, « L'Antiquité, jeu de société », in *Johann Wolfgang Goethe. L'Un, l'Autre et le Tout*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 261-273.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Ausgabe*, Paderborn/München/Wien, [1958], tome II et tome III.
- SCHLEGEL, Johann et Adolf SCHLEIERMACHER, *Discours sur la religion à ceux de ses contempteurs qui sont des esprits cultivés*, trad. I. J. ROUGE, Aubier, éd. Montaigne, Paris, 1944, 142 p.
- SCHLOSSER, Julius von, *Histoire du portrait de cire*, traduction française par Édouard POMMIER, Paris, Macula, 1997, 234 p.
- SCHLOSSER, Julius von, *Littérature artistique*, trad. J. Chavy, Flammarion, Paris, 1984, 741 p.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes – Pour une histoire des gestes en Occident, III^e–XIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 274-294.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, Paris, Gallimard, 2001, 446 p.
- SCHNAPP, Alain, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions carré, 1993, 511 p.
- SCHNAPPER, Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections françaises du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1988, 415 p.
- SERRA, Pierre « Le Noble », in *L'homme des Lumières*, Paris, Seuil, 1996, pp. 39-93.
- SETTIS, Salvatore *Le futur du classique*, Bologne, Éditions Liana Levi, 2005, 187 p.
- SÉVILLE, Isidore de, *Étymologies*, éd. et trad. fr. M. Reydellet, J. André, Paris, Les Belles-Lettres, 1981.
- SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1993, 328 p.
- SHERRINGHAM, Marc, « Le désir de l'intelligible » in *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1992, 313 p.
- SIMON, Gérard, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.
- SINOPOLI, Franca, « La représentation de la douleur. Contradictions du classicisme chez Lessing et chez Schiller », in *Théories et débats esthétiques au XVIII^e siècle. Éléments d'une Enquête/Debates on Aesthetics the Eighteenth Century. Questions of theory and Practice*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 281-288.
- SOMMER, Robert, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, (1892), Würzburg, 243 p.
- SOURNIA, Jean-Charles, *La renaissance du corps. XVI^e siècle*, Paris, Éditions de Santé, 1998, 121 p.
- STAËL, Madame de, *De la littérature, La Décade*, tome 25, 404, an VIII, 3^e trimestre, 10 prairial, non paginé.
- STAROBINSKI, Jean, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973, 191 p.
- ST-AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 331-403.
- SWIGGERS, Pierre, « Grammaire et théorie du langage au dix-huitième siècle », *L'Encyclopédie méthodique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, 112 p.
- SZONDI, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. De l'allemand par Jean Bollack, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, 344 p.
- TAMINIAUX, Jacques, *La nostalgie de la Grèce à l'aube d'un idéalisme allemand*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1967, 274 p.
- TARCZYLO, Theodore, *Sexe et liberté au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Renaissance, 1983, pp. 8-36.

- THÉVENOT, Jean et Yerasimos STEFANOS, *Voyage du Levant*, Paris, Maspero /La Découverte, 1980, 354 p.
- THOMSON, E. P., « Anthropology and the discipline of historical context », in *Midland History*, tome I, 1972, pp. 41-55.
- TIBAL, André, *Inventaire des manuscrits de Johann-Joachim Winckelmann déposés à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1911, pp. 106-120.
- ULBALLI, Marco, « Le milieu romain des amateurs d'antiquités : les collectionneurs de gemmes », in *La fascination de l'Antique*, Lyon, Musée de la civilisation gallo-romaine, 1998, pp. 40-63.
- VALLET, Odon, *Le Honteux et le sacré. Grammaire de l'érotisme divin*, Paris, Albin Michel, 1998, 163 p.
- VERNANT, Jean-Pierre et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, pp. 28-63.
- VERNANT, Jean-Pierre, « Corps obscur, corps éclatant », in *Le Temps de la réflexion*, 7, 1986, pp. 19-46.
- VERNANT, Jean-Pierre, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le kolossos », in *Mythe et pensée*, Paris, tome II, Maspero, 1965, pp. 65-78.
- VERNANT, Jean-Pierre, « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimésis* (1975) », in *Religions, histoire, raison*, Paris, Maspero, 1979, pp. 105-137.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985, 93 p.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, Maspero, 1962, 331 p.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique*, Paris, Éditions La Découverte/Poche, 1996, pp. 323-339.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Religions histoire, raisons*, Maspero, Paris, 1979, pp. 105-137.
- VIERHAUS, Rodolph, Otto BRUNNER, Werner CONZE, Rainer KOSELLECK, *Geschichte Grundbegriffe*, Stuttgart, Klett-Cotta (edit.), vol. I, 1972, pp. 508-551.
- VILLERS, Charles de, « Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent de l'amour », [1806], § 4, in *Le Livre interdit*, Paris, pp. 276-277.
- VOUILLLOUX, Bernard, « Le style dans les discours sur l'art : une notion critique », in *L'invention de la critique d'art*, Rennes, 2002, pp. 31-59.
- VOVELLE, Michel, *L'homme des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 483 p.
- WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make Believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1993, 450 p.
- WARBURG Aby, *Essais florentins*, Paris, Éditions Klincksieck, 1990, 301 p.
- WASCHEK, Matthias éd., *Les « Vies » d'artistes*, Paris, 1996, pp. 205-230.
- WAT, Pierre, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998, 160 p.
- WEBER, Hermann J., « Grazie bei Winckelmann », in *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, IX, 1907, pp. 141-153.
- WEIGEL Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit : Walter Benjamin Theoretische Schreibweise*, Francfort, Fischer Verlag, 1997, 128 p.
- WERNER, Michael, « À propos de la notion de philologie moderne. Problèmes de définition dans l'espace franco-allemand », in *Philologiques. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, tome I, pp. 13-21.
- WERNER, Michael, « Le voyage en Italie selon Goethe et Heine », in *Johann Wolfgang Goethe. L'un, l'Autre et le Tout*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 185-215.
- WESTERMANN, M., « The Objects of Art History and Anthropology », *Anthropologies of Art*, New Haven and London, 2005, pp. vii-xxxi.
- WILLE et Cl. ORRIEUX, *Ioudaïsmos-Héllénismos*, Presses universitaires de Nancy, 1986.

- WIND, Edgar, « Warburg's concept of Kulturwissenschaft », *The Art of Art History : A critical Anthology*, Oxford, 1998, pp. 207-214.
- WITTKOWER, Rudolf, « Falconet, Winckelmann, Canova, Shadow », in *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1995, pp. 243-265.
- WITTKOWER, Rudolph et Margot, *Born under Saturn*, New York, Londres, W. W. Norton & Company, 1963, trad. fr. Daniel Arasse, Paris, Macula, 2000, 409 p.
- WOLF, Herman, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs der deutschen Aesthetik des XVIII^e Jahrhunderts*, Heidelberg, 1923.
- WÖLFFLIN, H., *Gedanken zur Geschichte*, Bâle, [1942], (trad. française de Rainer Rochlitz, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, éd. Méridiens, Klincksieck, 1982), Paris, éd. Flammarion, 1997.
- WOLTMANN, *Die deutsche Kunst und die Reformation*, Berlin, [1867], tome II, cahiers 25-48.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1995, 148 p.
- WUTTKE Dieter (ed.) *Aby Warburg Ausgewählte Schriften and Würdigungen*, Baden-Baden, 1980.
- YATES, Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, 432 p.
- ZARADER J.-P., « André Malraux : La présence ou le temps de l'art », in *Philosophie de l'Art*, Paris, 1998, pp. 125-137.
- ZAZOFF, Peter et Hilde, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, Munich, 1983, p. 72-85.
- ZERNER, Henri « le mot de l'illusion », in *Écrire l'histoire de l'art, figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 124-126.
- ZERNER, Henri, « Le pouvoir du classique », in *Écrire l'Histoire de l'Art, Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 145-156.
- ZILSEL, E., *Le génie : histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, (*Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen, 1926), Paris, Minuit, 1993, pp. 22-53.

PÉRIODIQUES

- ANDREAE, Bernard, 2003. « Problèmes d'histoire de l'art du *Laocoon* », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F, N. 19/2000, pp. 33-56.
- BRILLIANT, Richard, 2003. « Le *Laocoon* moderne et la primauté des enlacements », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F, N. 19/2000, pp. 251-268.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, 1982. « Walter Benjamin et l'Ange de l'histoire : une archéologie de la modernité », *L'Écrit du Temps*, N. 2, Paris, automne, pp. 79-91.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, 1987. « L'oeil de la pensée », *L'Écrit du Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, N°13, printemps, pp. 145-170.
- CARERI, Giovanni, 2003. « Aby Warburg : rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *Image et Anthropologie, Homme*, N° 165, janv.-mars, pp. 41-76.
- CERTEAU, Michel de, 1982. « La folie de la vision », *Esprit*, N. 6, juin, pp. 89-99.
- CERTEAU, Michel de, D. JULIA, J. REVEL, 1970. « La beauté du mort : le concept de culture populaire », Paris, *Politique aujourd'hui*, décembre 1970, pp. 3-23.
- CHARPENTIER, F., 1992. « Le lion, la vieille et le renard. Rabelais et l'obscène », *Europe* 757, mai, pp. 80-91.

- CLIFFORD, James, 1983. « De l'autorité en ethnographie », *L'Ethnographie*, réédité dans *Malaise dans la culture*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- DANIEL, Marc, 1995. « L'homosexuel et la société à travers l'histoire », Paris, *Arcadie*, N. 22, oct., pp. 38-42.
- DÉCULTOT, Élisabeth, 2000. « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », *Revue Germanique Internationale : Écrire l'histoire de l'art, France-Allemagne, 1750-1920*, Paris, P.U.F, N. 13/2000, pp. 49-65.
- DÉCULTOT, Élisabeth, 2000. « Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art ; enquête sur la genèse sur la genèse franco-allemande d'une discipline », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F, N. 13/2000, pp. 207-229.
- DÉCULTOT, Élisabeth, 2003. « Les *Laocoon* de Winckelmann », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F, N. 19/2000, pp. 145-158.
- DELAY, Jean, 1966. « Les maladies de la mémoire », *Nouvelle Encyclopédie philosophique*, Paris, P.U.F, 111 p.
- DESANTI, Jean-Toussaint, 1983. « L'obscène ou les malices du signifiant », *L'obscène, Traverse*, Paris, Éditions de Minuit, N. 8, octobre, pp. 128-133.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 1999. « Sismographies du temps. Warburg. Burckhardt, Nietzsche », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, N. 68, été, pp. 4-20.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000. « La tragédie de la culture : Warburg avec Nietzsche », *Les statuts de l'image, The State of the Image, Visio*, Montréal, N. 5, hiver 2000-2001, pp. 9-19.
- DUNCAN, Carol, 1981. « Fallen Fathers. Images of Authority Prerevolutionary French Art », in *Art History*, volume 4, juin 1981, Paris.
- ESCOUBAS, Éliane, 1999. « Hegel et les fondements de la *Kunstwissenschaft* : la mort de l'art ou l'usure du négatif », in *La part de l'œil, Problème de la Kunstwissenschaft*, Bruxelles, éd. par Holger Schmid, pp. 53-61.
- ESPAGNE, Michel et Michael WERNER, 1987. « La constitution d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », Paris, *Annales* 42/1987, pp. 969-992.
- ESPAGNE, Michel, 1998. « Wilhelm Wundt. La psychologie des peuples et l'histoire culturelle », *Revue germanique internationale, Histoire culturelle*, P.U.F, pp. 73-95.
- ESPAGNE, Michel, 2000. « Anton Springer et Hippolyte Taine. Le socle interculturel de l'histoire de l'art », *Revue germanique internationale. Écrire l'histoire de l'art France-Allemagne 1750-1920*, Paris, P.U.F, 13/2000, pp. 187-200.
- ESPAGNE, Michel, 2003. « Le *Laocoon* de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg », *Revue Germanique Internationale*, N. 19, pp. 221-237.
- GILMAN, Sander, 1996. « Freud et les concepts de Race et de Sexe », *Revue Germanique Internationale*, N. 5, pp. 99-122.
- GINZBURG, Carlo, 1980. « Signes, traces, pistes. Racine d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, Paris, N. 6, novembre, pp. 3-44.
- GINZBURG, Carlo, 1989. « Montrer et citer. La vérité en peinture », *Le Débat*, N. 56, sept-oct., pp. 43-54.
- GREEN, André, 1990. « Temps et Mémoire », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris, N. 41, pp. 179-260.
- HARTOG, François, « L'œil de l'historien et la voix de l'histoire », in *Communications*, Paris, N. 43, 1986, pp. 55-69.
- HOLGER, Schmid, « Reconquérir Athènes à partir d'Alexandrie ? Winckelmann entre Platon et Homère », *La part de l'œil, Problème de la Kunstwissenschaft*, Bruxelles, éd. par Holger Schmid, 1999, pp. 89-101.

- IMBERT, Claude, « Warburg, de Kant à Boas », *L'homme, Images et anthropologie*, Paris, N° 165, janv-mars 2003, pp. 11-39.
- J.-M. DOMENACH, 1982. « L'ambiguïté d'Apollon », *Revue archéologique*, Paris, P.U.F., fasc.1, pp. 121-126.
- JOURNET, Nicolas, 2007. « Le courant de l'anthropologie de l'art », *Sciences humaines*, Paris, N. 179, février.
- LARSON, J. L. 1976. « Winckelmann's Essay on imitation », in *Eighteenth Century Studies*, IX, N. 3, pp. 390-405.
- MAHON, Denis, 1947. *Studies Seicento art and Theory*, Londres, *The Art Bulletin* XIX, 1947, pp. 195-229.
- MAHON, Denis, 1953. « Art Theory and artistic practice the early Seicento: some clarifications », *The Art Bulletin* XXXV, tome I, 1953, pp. 226-232.
- MICHAUD, Philippe-Alain, 1999. « Zwischenreich, Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet », *Cahier du musée national d'art moderne*, Paris, N. 70, hiver, pp. 42-61.
- MONDOT, Jean, 1999. « Goethe du Nord au Sud. *Le voyage en Italie* et le paradigme du Sud », *Goethe cosmopolite, Revue germanique internationale*, Paris, P.U.F., 12/1999, pp. 7-15.
- MONOD, Gabriel, 1976. « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », *Revue historique*, Paris, [1876], N. 1, rééd. N. 518, avril-juin.
- MOXEY, Keith, 1986. « Panofsky's Concept of Iconology and the problem of interpretation the History of Art », *New literary History*, XVII. 2. Winter 1986, pp. 265-274.
- NUSS, Bernard, 1994. « Les enfants de Faust. Les Allemands entre ciel et enfer », Paris, *Revue Autrement*, N. 18.
- OESTERLE, Günther, 1994. « Gottfried Semper : la destruction et la réactualisation du classicisme », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F., N. 19, pp. 59-72.
- POMMIER, Édouard, 1988. « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, N. 83, pp. 9-20.
- POMMIER, Édouard, 1994. « Winckelmann : des vies d'artistes à l'histoire de l'art », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F., N. 2, pp. 207-229.
- POMMIER, Édouard, 1994. « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue germanique internationale, Histoire de l'art de Winckelmann à Panofsky*, Paris, P.U.F. N. 2.
- POTTS, Alex, « Winckelmann's Construction of History », *Art History*, vol. 5, décembre 1982, pp. 377-393.
- PRÉVOST, Bertrand, 2003. « Pouvoir et efficacité symbolique des images », *Image et Anthropologie, Homme*, Paris, janv.-mars 2003, N. 165, pp. 275-282.
- QUEYREL, François, 2003. « Les couleurs du *Laocoon* », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F., N. 19, pp. 57-70.
- RENSSELAER, W. Lee, 1951. « Imitation : compte-rendu de Denis Mahon », *The Art Bulletin*, XXXIII, 1, pp. 204-212.
- RICHER, Paul, 1889. « L'anatomie dans l'art. Proportions du corps humain : canons artistiques et canons scientifiques », *Revue scientifique*, [11 mars 1893], dans « Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements », *Revue scientifique*, N. 51, pp. 279-300.
- ROCHLITZ, Rainer, 1994. « Religion de l'art et théorie esthétique en Allemagne », *Revue Germanique internationale, Histoire et théorie de l'art*, Paris, P.U.F., N. 2/1994, pp. 209-220.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1994. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Histoires et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F., N. 8/1994, pp. 195-216.
- SCHMIDT, Holger, 1999. « Reconquérir Athènes à partir d'Alexandrie ? Winckelmann entre Platon et Homère », in *La part de l'œil : Problème de la Kunstwissenschaft*, N. 15-16, pp. 89-101.
- SCHNAPP, Alain, 1981. « Une autre image de l'homosexualité en Grèce ancienne », *Le Débat*, N. 18.
- SCHULZE, Werner, 1953. « Winckelmann und die Religion », *Archiv für Kulturgeschichte*, XXXIV, pp. 247-261.
- SEEBACHER, Jacques, 1974. « Le côté de la mort ou l'histoire comme clinique » *Revue d'histoire Littéraire de la France*, sept-oct., pp. 810-821.
- SETTIS, Salvatore, 2003. « La fortune du *Laocoon* », *Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F., N. 19, 2003, pp. 269-300.
- SEVERI, Carlo, 1989. « Un primitivisme sans emprunts, Boas, Newman et l'anthropologie de l'art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, pp. 55-60.
- SEVERI, Carlo, 2003. « Pour une anthropologie des images : Histoire de l'art, esthétique et anthropologie », *L'Homme, Images et anthropologie*, Paris, N° 165, janv.-mars, pp. 7-9.
- SEVERI, Carlo, 2003. « Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie » *L'Homme, Images et anthropologie*, Paris, N° 165, janv. mars, pp. 7-10 et pp. 77-128.
- SIMON, Erika, « Laokoön und die Geschichte der antiken Kunst », *Archäologischer Anzeiger*, 1984, pp. 643-672.
- STAROBINSKI, Jean, 1966. « Le concept de nostalgie », *Diogène*, Paris, avril-juin 1966, N. 54, pp. 92-115.
- TEUBER, E. « Die Kunstphilosophie des Abbé Du Bos », *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1924, N. 17, pp. 361-410.
- VAISSE, Pierre, 1983. « Winckelmann aujourd'hui », *Revue d'archéologie Moderne et d'Archéologie générale*, Paris, N. 2, pp. 135-138.
- VALLET, Odon, 1990. « Éros et Agapê », *Etudes théologiques et religieuses*, Paris, Masson, N. 1.
- VOSSKAMP, Wilhelm, 1999. « La *Bildung* dans la tradition de la pensée utopique », Paris, *Philologie* éditeur.
- WARD-JACKSON, P., 1967. « Art Historians and Art Critics, VIII : Huysmans », *The Burlington Magazine*, nov. 1967, pp. 617-622.
- ZANGARA, Adriana, 2004. « Mettre en images le passé : l'ambiguïté et l'efficacité de l'*enargeia* dans le récit historique », *Métis*, N. 2, pp. 251-272.

ACTES DE COLLOQUES

- Actes du colloque international, 1987. *Le Moulage*, (Colloque 10-12 avril), Éditions de la documentation Française, Paris, 1987, 240 p.
- ESPAGNE, Michel, 1990. « La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières : les amis de J. G. Wille et l'écho de Winckelmann » *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, Conférences et colloques du Louvre, (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990), Éditions de la documentation française, pp. 101-136.

- GRIENER, Pascal, 1995. « La nécessité de Winckelmann : Hendrik Jansen (1741-1812) et la littérature artistique à la fin du XVIII^e siècle », *Winckelmann et le retour à l'antique. Entretiens de la Garenne Lemot*, sous la direction de Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe (éd.), Nantes, pp. 111-126.
- HASKELL, Francis, 1990. « Winckelmann et son influence sur les historiens » *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990), Éditions de la documentation française, pp. 83-99.
- MICHEL, Olivier, 1992. « La Rome de Clodion: Marin en Italie » *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, (Colloque du 20 et 21 mars 1992). Éditions de la documentation française, pp. 59-83.
- MICHEL, Régis, 1989. « De la non histoire de l'art », *David contre David*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, (Colloque du 6 au 10 décembre 1989), Éditions de la documentation française, pp. XIII-XLIX.
- PIGEAUD, Jackie. *Formes de pensée dans la collection Hippocratique*, Actes du IV^e siècle colloque international hippocratique, éd. F. Lasserre et Ph. Mudry, Genève Droz.
- PLANCHON DE FONT-RÉAULX, Dominique 2003. « La tendresse des larmes et la vertu des héros : essai sur la figure du héros dans la peinture d'histoire européenne à la fin du XVIII^e siècle » *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Paris, (Actes de colloque des 14, 15 et 16 mai 2002), pp. 156-165.
- POMMIER, Édouard, 1990. « La notion de la grâce chez Winckelmann » *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990), Éditions de la documentation française, pp. 39-81.
- POMMIER, Édouard, 1990. *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, (Paris, actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1989 au 12 février 1990), 239 p.
- POTTS, Alex, 1990. « Vie et mort de l'art antique : historicité et beau idéal chez Winckelmann », *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, Éditions de la documentation française, (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990), pp. 9-37.
- POTTS, Alex, 1998. « De Winckelmann à David : l'incarnation des idéaux politiques » *David contre David*, tome II, Paris, Conférences et colloques/Louvre, (Colloque du 6 au 10 décembre 1989), Éditions de la documentation française, pp. 647-669.
- Rencontres de l'École du Louvre, 1985. *L'imitation : aliénation ou source de liberté ?*, La Documentation française, 1985, 403 p.
- REY, Jean-Michel, 1983. « Freud et l'écriture de l'histoire », dans le cadre des conférences scientifiques de l'A.P.F. en janvier 1983, (non paginé)
- SICHTERMANN, Helmut, 1990. « Winckelmann : une existence mise en oeuvre », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art*, Paris, Conférences et colloques/Louvre, (Colloque du 11 déc. 1989 au 12 mars 1990), Éditions de la documentation française, pp. 217-236.
- STREICHER, Corinne, 2005. « L'aspect anatomique chez Winckelmann », Congrès international de la Société canadienne d'étude du XVIII^e siècle, (Trois-Rivières, 19-22 Octobre 2005), [non publié].
- STREICHER, Corinne, 2006. « La statue antique du *Laocoon* : un lieu de l'imaginaire déchiré des cultures », *Énonciation artistique et socialité*. Paris, l'Harmattan, CNRS Œuvres, Publics, (Colloque 3-4 mars, 2005), pp. 167-182.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- CLAIR, Jean. 1993. *L'âme au corps: arts et sciences, 1793-1993*, Catalogue d'exposition de la Galerie Nationale du Grand Palais, (Paris, 19 oct. 1993, 24 janvier 1993), Paris, Réunion des Musées nationaux, 559 p.
- CUZIN, Jean-Pierre, Jean-René GABORIT et Alain PASQUIER. 2001. *D'après l'Antique*. Catalogue d'exposition du Musée du Louvre, (Paris, du 16 octobre 2000 au 15 janvier 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 515 p.
- DAIGLE, Christine. 2002. *L'invention du sentiment aux sources du romantisme*, Paris, catalogue d'exposition du Musée de la musique, (Paris 2 avril au 30 juin 2002), Réunion des musées nationaux, 287 p.
- Grand-Palais, 1990. *Éros grec. Amour des dieux et des hommes*, Catalogue du ministère de la culture de Grèce pour le Grand Palais, (6 novembre 1989 au 5 février 1990 et à Athènes du 5 mars au 5 mai 1990), Réunion des musées nationaux, Athènes, 1989, 183 p.
- POLIGNAC, François de. 1998. *La fascination de l'Antique. 1770-1770. Rome découverte, Rome inventée*, Catalogue du Musée de la civilisation Gallo-Romaine, Lyon, Somogy, Éditions d'art, 1998, 215 p.
- LEMIER, M. 1993. « Fortunes et infortunes de l'anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles », *L'âme au corps: arts et sciences, 1793-1993*, Catalogue d'exposition de la Galerie Nationale du Grand Palais, (Paris, 19 oct. 1993, 24 janvier 1993), Paris, Réunion des Musées nationaux, pp. 72-73.
- MICHEL, Régis, 1989. *Le beau idéal*, Catalogue d'exposition, Réunion des musées nationaux, 1989, Paris, 176 p.

DICTIONNAIRES

- CHASTEL, André, « L'histoire de l'art », *Encyclopedia Universalis*, tome II, E.U., Paris, 1968, pp. 506-507.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythe, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 635-638.
- Encyclopédie de la Philosophie*, La Pochothèque, Paris, Librairie générale française, 2002.
- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire érotique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 459, p. 576.
- MANUILA, L. A. et M. NICOULIN, *Dictionnaire médical*, Paris, Masson, 1996.
- MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, 1806, art. « Priapées », tome III, p. 379.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye, Arnout & Renier Leers, 1690, rééd. 1694, 1737, repr. 3 vol., Genève, Slatkine, 1970, Le Robert, 1978.
- LANDES, Louis de, *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'à nos jours contenant l'explication de tous les mots consacrés à l'amour*, Bruxelles, 1861.
- LANGENSCHIEDT, *Grand Dictionnaire. Allemand-Français*, Paris, Larousse, 1968.
- OLENDER, M., *Dictionnaire des mythologies*, Paris, éd. Y. Bonnefoy, Vol. II, 1981-1983, pp. 311-314.